



Universidade de Aveiro Departamento de Línguas e Culturas
Ano 2014

**LUÍSA MARIA
MARTINS LOURENÇO**

**DA MULTIPLA EXISTÊNCIA HUMANA EM
COMBATEREMOS A SOMBRA DE LÍDIA
JORGE**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Línguas Literaturas e Culturas, realizada sob a orientação científica da Prof^a. Doutora Maria Eugénia Tavares Pereira, Professora Auxiliar do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro.

Às minhas filhas, pois são elas que vão dando sentido às pequenas conquistas do quotidiano.

Ao Jorge, pelo desafio lançado, pelo incansável apoio e carinho dado, por toda a caminhada companheira, que fez deste projeto uma conquista do nosso património emocional.

o júri

presidente

Prof. Doutor Paulo Alexandre Cardoso Pereira
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro

Prof. Doutora Ana Isabel Ferreira da Silva Moniz
Professora Auxiliar da Universidade da Madeira (arguente)

Prof. Doutora Maria Eugénia Tavares Pereira
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro (orientadora)

agradecimentos

A natureza deste tipo de trabalhos é sempre de difícil execução, ou porque nos deparamos com obstáculos inesperados, ou porque o desafio a que nos propomos se engrandece e se torna mais árduo do que alguma vez imaginámos. Superá-lo e conquistá-lo foi o desafio.

Porque tornou esta dissertação possível e viável, agradeço profundamente à professora Maria Eugénia Tavares Pereira, pela confiança que, desde o primeiro momento, depositou nas minhas capacidades e no meu trabalho.

Ao António, à Patrícia e à Ana pela amizade dedicada, pois sem eles este trabalho não teria chegado ao seu término.

palavras-chave

Combateremos a sombra, humanismo, silêncio e silenciamento, narrador, personagens modelo.

resumo

Combateremos a sombra de Lídia Jorge é, para o leitor, um desafio de interpretação, de vivência e de consumo, quer pela diversidade de estruturas, quer pela experiência única oferecida a quem o lê.

Nesta obra coloca-se esse desafio acrescido dos contributos que a obra oferece para melhor ler e compreender o momento atual da sociedade portuguesa.

Propõe-se perspetivar a presença de uma preocupação humanística, existencialista e especificamente contemporânea na obra em estudo, considerando que são essas as preocupações que se elevam da construção de personagens e espaços situados em tempos muito atuais, opacos, mudos e lodosos.

É pertinente demonstrar as diferentes características que enformam, na atualidade, o romance, desde a conceção das personagens ao papel do narrador e da sua complexidade.

Através da análise do papel do silêncio e da fala no romance, propomo-nos também compreender o papel do silêncio e do silenciamento na contemporaneidade, perspetivando novas preocupações e conceções literárias.

A partir da obra, podemos observar os percursos das personagens e das suas vivências, que oferecem o seu contributo para uma sociedade periclitantemente equilibrada, entre o dizível e o indizível, entre o desconhecido e o desvendado.

Este trabalho oferece uma proposta de análise de *Combateremos a sombra*, de Lídia Jorge, de forma a desvendar como o romance contemporâneo pode, também, ser um testemunho da sociedade atual.

keywords

Combateremos a Sombra (transl. “We Will Fight the Shadow”), humanism, silence and silencing, narrator, character.

abstract

Combateremos a Sombra, a novel by Lídia Jorge is, for the reader, a challenge in terms of interpretation, in role-playing its characters, and in “consuming” it, not only because of the diversity of narrative categories, but also by the truly unique experience he/she endures while reading it.

In it, those very challenges are set in motion, together with the contributions the novel offers and indeed makes to a better reading and understanding of the present state of affairs within the Portuguese society.

We aim at reflecting upon the existence of a concern which is simultaneously humanistic, existentialist, and deliberately contemporary in its way of writing.

Actually, those concerns are stressed and alive both in the character-building process, and in the landscape-setting one. As a consequence, the time told and the places depicted are contemporary, this often meaning they are opaque, silent, degrading, and vile.

We find it relevant to exhibit the various characteristics which nowadays embody the novel as a whole, from character creation to the role of the narrator, comprising his own complexity.

By means of analysing the roles of silence and speech in this Lidia Jorge's work, we plan on understanding the much more global role of silence and silencing all around us nowadays, thus anticipating new fears and different literary inceptions.

Departing from the work at hand, we are able to observe the characters' trajectories, as well as their lives' experiences, giving their fair share to a society dangerously balanced between what is spoken and what is unspoken, between the unknown and the unveiled.

In addition, this study provides an analysis of Lidia Jorge's *Combateremos a Sombra* disclosing how this and other contemporary novels may well be a testimony of our current society.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	15
1. PROJEÇÃO FILOSÓFICO-LITERÁRIA DA OBRA DE LÍDIA JORGE.....	19
1.1. Um Existencialismo irreversível.....	19
1.2. A preocupação humanista e sociológica.....	35
2. O COROLÁRIO NARRATIVO EM <i>COMBATEREMOS A SOMBRA</i>	47
2.1. O romance contemporâneo e Lídia Jorge.....	47
2.2. As vozes do narrador	61
2.3. Silêncio e silenciamento	73
2.4. A fala como terapia.....	93
2.5. As personagens como modelos e exemplos	105
CONCLUSÃO.....	119
BIBLIOGRAFIA	123

INTRODUÇÃO

*Vale a pena trocar tudo para se deixar uma
página de escrita.*

Lídia Jorge

A literatura contemporânea surge a traçar uma separação entre o passado e o presente. Dá-se uma cisão com as antigas escolas literárias e as gerações de escritores deixam de se fazer presentes como grupos representativos de correntes ideológicas e filosóficas. Com a emergência do Existencialismo, o romance torna-se espaço de deambulação de homens sós e sem a perspectiva da eternidade. Mas é o Nouveau Roman que revoluciona a forma de conceber e escrever romances. Aparentemente breve, esta proposta estética propõe-se questionar os modelos tradicionais de concepção da obra literária, pois recusa a urdidura de histórias que possam reproduzir o real e procura um campo de reflexão sobre o mundo em mudança. Cristina Robalo Cordeiro resume, de forma clara, os pressupostos desta nova proposta: «A originalidade das obras produzidas (...) manifesta-se claramente em três frentes, aspetualmente diferentes, mas tendencialmente complementares: esforço, de ordem fenomenológica, de decifração do real, exploração do imaginário e pesquisa formal» (Cordeiro, 1997: 114).

Permeável a esta herança, o romance contemporâneo torna-se espaço de reflexão, de análise da realidade e de reflexo da conturbada sociedade da globalização, a qual transforma cada homem num ser igual e, simultaneamente, diverso ou mesmo solitário, em relação a todos os outros seres.

A atual produção romanesca assimilou essas marcas: os escritores perderam o sentimento de pertença a qualquer grupo e passaram a afirmar-se como escritores individuais, pela sua originalidade e criatividade no tratamento das regras estético-literárias. Os temas de reflexão tornaram-se reflexo da múltipla existência humana.

Num primeiro contacto com o romance que nos propomos analisar, *Combateremos a sombra*, percebemos que ele constitui um desafio à reflexão dos tempos atuais: aborda a

perenidade das verdades paradigmáticas, a fragilidade das instituições e a subversão de valores. A atualidade é sempre surpreendente, pelo insólito e inesperado de um futuro imprevisível.

Se constatamos que o otimismo e a positividade não são proposições do romance em causa, é porque este é, também, uma reflexão sobre o que faz mover o homem civilizado, perante a dimensão de um tempo pouco luminoso. É neste contexto que se pode enquadrar o romance contemporâneo, o qual transporta consigo uma renovada, mas nem sempre positiva, perspetiva do quotidiano.

Lídia Jorge faz parte da geração de escritores contemporâneos que reestruturam as categorias romanescas, criando universos diversos, como Miguel Real refere, ao considerar que a geração literária dos anos 90 se enquadra num novo realismo:

(...) reabilitando e subvertendo simultaneamente os antigos dispositivos formais do romance (espaço, personagens, descrição, intriga e ação), os integra na unidade de uma superior conceção de tempo que possibilita, ao modo fragmentário de um caleidoscópio, unidade sem centro ou de múltiplos centros recriar esteticamente épocas diferentes num mesmo texto. (Real, 2012: 112)

De facto, esta obra testemunha uma profunda consciência crítica, um olhar atento que desvenda um mundo à deriva, uma escritora que tem os pés assentes num imaginário social.

À medida que nos enredamos na complexa dimensão romanesca que a obra em estudo nos propõe, compreendemos que, como leitor, nos é feito um desafio de decifração do real. A contemporaneidade desenrola-se gradualmente em conflitos relacionais, sociais e comportamentais. O narrador, verdadeiro cicerone ao longo dos diferentes planos que se vão desvendando, obriga a um olhar arguto e sensível, perante os submundos silenciados na aparente normalidade.

O silêncio é um tópico transversal a toda a obra em estudo, que incentiva ao aprofundamento. Procuramos, nesta análise, reconhecer o silêncio como estratégia de comunicação e de denúncia. Por um lado, como leitores, somos expostos aos diferentes depoimentos das personagens envolvidas com Osvaldo Campos – personagem principal –,

que acabará assassinado – e, conseqüentemente, silenciado. É a partir das falas silenciadas no acumulado de dossiês, que o narrador homodiegético nos faz participar no enredo desvelado, com o nosso espírito crítico e com a premência de uma consciencialização dos tempos atuais, a partir da qual seremos levados a refletir e, quem sabe, também a agir.

É o próprio romance que nos apresenta uma proposta de intervenção. A fala é um elemento fundamental do romance, na medida em que surge como terapia. Neste sentido, procuraremos os fundamentos desta forma de resolução de problemas.

Finalmente, observaremos atentamente a essencialidade das personagens do romance. Nelas reconheceremos o jogo vivencial desassossegado de um Eu com o seu tempo interior.

Se a personagem central «é como um D. Quixote dos tempos modernos» (Entrevista de Lídia Jorge em França), as personagens femininas são as testemunhas que nos vão mostrando as diferentes facetas deste ser alucinado. Mas são também as vozes reveladoras de uma usurpação que o crime não silenciou completamente.

1. PROJEÇÃO FILOSÓFICO-LITERÁRIA DA OBRA DE LÍDIA JORGE

1.1. Um Existencialismo irreversível

O existencialismo é o faro de uma humanidade que pressente desgraça. É uma reacção instintiva e alógica, mas precavida contra a perspectiva do anonimato que a espera. Não há salvação fora do homem, diz Sartre. E o homem, que sente debaixo dos pés o abismo da sua destruição como indivíduo, agarra-se à própria raiz.

Miguel Torga

O Portugal contemporâneo, tão bem representado em *Combateremos a sombra*, de Lídia Jorge, eleva-se opaco, escuro como o clima que assola Lisboa em janeiro, desencantado, caótico, onde a própria vegetação se irmana com o ambiente envolvente, «com a sensação de estarmos, pela primeira vez, perdidos num deserto paradoxalmente convertido no paraíso do normalismo universal» (Lourenço, 2007: 9).

É a incerteza que se inscreve em cada passo do quotidiano, nos condicionalismos que não dependem de ninguém e, contudo, condicionam o devir da casa vida. A incerteza do futuro, a incerteza da garantia do presente, enfim, envolto numa nuvem instável de aparente normalidade, o homem vai sobrevivendo, superficializando cada momento ou alienando-se da realidade objetiva – a existência.

Este estado de incerteza arrasta o ser humano para uma existência de insegurança, que apenas se equilibra nos exemplos vivenciais que tão bem Lídia Jorge sabe recolher e recriar.

Fundamentando-se na obra *Geografia do Romance* de Carlos Foentes, a autora de *Combateremos a Sombra* adota a metáfora de uma estrela de três pontas: sendo duas dessas pontas de natureza subjetiva e a terceira de natureza objetiva. Segundo o escritor mexicano,

(...) a primeira das pontas, a mais subjetiva das subjetivas, circunscreve-se a nós próprios, e é feita da nossa personalidade. Tecida da matéria do nosso mundo interior, pouco ou nada tem de objetivo. Tão pouco a segunda, também subjetiva, também inexplicável e obscura, aquela que mergulha na cultura da coletividade que nos viu nascer e onde, eventualmente, crescemos, essa fatia do grupo que habita em nós e que só em parte nos pertence (...). Outra ponta da estrela, a terceira, a mais objetiva, mais apreensível e explicável, aquela a que poderíamos chamar de História, ou fluxo dos acontecimentos indesmentíveis, susceptíveis da Crónica e da própria História. (Jorge, 1996: 17-18)

Ora, é precisamente nesta terceira ponta da estrela metáfora, a histórica e objetiva, que julgamos poder enquadrar a obra *Combateremos a sombra* em análise, na medida em que este é um romance reflexo dos tempos contemporâneos, talvez, como a própria autora reconhece no texto anteriormente citado, porque «a mudança da geografia mental portuguesa é de tal forma profunda que continua a ser muito importante testemunhar os tempos que fluem tempestivamente» (cf. *ibid.*: 18).

Contudo, também é plenamente visível o investimento nas vertentes mais subjetivas, psicológicas e pessoais, das outras duas pontas da estrela metáfora de Foentes. A personagem principal da obra, Osvaldo Campos, é, sintomaticamente, um psicanalista onde se projetam as preocupações da própria autora.

Assim, Lídia Jorge define-se como «testemunha de tempos» (*ibid.*: 23), não podendo, por isso, deixar de ser a voz do seu tempo, a observadora, a leitora e a intérprete do espaço e do tempo em que viveu, a viu nascer e a estruturou como ser humano.

Não podemos deixar de notar, da sua parte, uma forte atitude existencialista, na medida em que a personagem principal é um homem que faz uma escolha e que, consequentemente, «envolve toda a humanidade» (Ferreira, 2012: 206) na sua escolha.

A escritora constrói uma personagem que assume a sua responsabilidade para com a humanidade, não só no serviço que presta ao seu semelhante (por exemplo, os pacientes registados a lápis, que iam ficando na agenda, eram os pacientes que não pagavam), como na progressiva consciência que Osvaldo Campos vai desenvolvendo de que tem uma missão perante os cidadãos do seu país e, novamente, perante a humanidade.

Essa angústia existencialista, que lhe advém da consciência e responsabilidade, surge quando a personagem se sente na obrigação e necessidade de denunciar um crime hediondo, que a simples denúncia não solucionará. Consideramos ainda que a atitude existencialista se encontra manifestada nos atos e comportamentos escolhidos e realizados pela personagem, que se diluem num nevoeiro de incógnitas e suspeitas, onde o silenciamento prevalece através da sua morte.

A personagem central da obra em análise é, de facto, um homem que, com o seu trabalho, ajuda a libertar outros homens dos seus fossos existenciais, realizando com eles o exercício da paciência e respeitando o ritmo de revelação dos seus pacientes.

No romance, na resposta a um estudante, durante uma palestra, Osvaldo Campos revela-se efetivamente como um existencialista revigorado na experiência da sua atividade profissional, quando afirma: «Pois eu digo-lhe – respondeu Osvaldo – por mim parto do princípio de que todo o ser humano é um mistério e uma surpresa, (...) Defendo que não se deve tocar naquele ponto em que da narração das vidas sobeja o mistério» (Jorge, 2007: 155).

Também Vergílio Ferreira, na sua tese existencialista, defende que o homem só se realiza quando se coloca fora de si próprio, tornando-se «uma série de empreendimentos que ele é a soma, a organização, o conjunto de relações que constituem estes empreendimentos» (Ferreira, 2012: 218).

Mas se Lídia Jorge é declaradamente uma recreadora de universos atuais, o facto é que os recia com base nos valores ideológico-filosóficos contemporâneos. Por isso, o Existencialismo exerce forte influência nos escritores do nosso tempo, tais como nos pós-modernistas, nos contemporâneos, como Jacinto Lucas Pires, Luísa Costa Gomes, Clara Pinto Correia, e noutras correntes estéticas, culturais e filosóficas mais ou menos comprometidas. Já que em pouco mais é possível acreditar, pois o homem, manchado de guerra e ganância, sofrendo horrores nas mãos de poderosos governantes carregados de sangue e incúria, vive o dia a dia enredado em intrigas, carências, dores e sofrimentos, luta pela crença num ser capaz de mais verdade, mais harmonia e mais serenidade universal. «Não é por acaso – diz-nos Vergílio Ferreira –, que os pensadores de hoje falam mais facilmente da condição humana do homem que da sua natureza. (...) As situações históricas

variam: (...). Mas o que não varia é a necessidade para ele de estar no mundo, de lutar, de viver com os outros e de ser mortal» (ibid.: 222).

Apesar de restar, neste tempo, apenas mais uma amarga decepção da não prevalência do bem sobre o mal, o Homem, como entidade pensadora, continua a procurar a razão da sua existência, e o tempo atual permanece eivado de uma forte consciência do Homem por si mesmo. Jorge Miranda de Almeida cita Karl Jaspers, na conferência sobre Kierkegaard, realizada em fevereiro de 1951 no Club Pen de Basileia, onde a filosofia pode ser um caminho para a reflexão e a busca de novos sentidos:

Ao fazer-se filosofia na hora presente, com consciência do momento histórico em que estamos inseridos, ao dar-mos conta de que aconteceu algo irreparável e que transformou definitivamente a existência humana. Ao constataremos que não houve uma pessoa ou uma nação que tenha conseguido dominar a turbulência deste acontecimento e que não existe uma realidade ética ou religiosa que seja capaz de tomar as rédeas e salvar da catástrofe, oferecendo, por sua vez, uma ascensão para novas possibilidades, quando cremos que num mundo cada vez mais frio está sucedendo o ocaso da filosofia ocidental na forma como se legitimou desde Parménides até Hegel... damos-nos conta que os avatares desta época de transição, da pureza de complexão que tem os pensadores como Nietzsche e Kierkegaard, que com as mesmas ferramentas discursivas herdadas da tradição escapam da órbita secular para novas latitudes e contudo, são capazes de assinalar uma nova orientação... Se a filosofia perde cada dia sua importância em um mundo marcado por cataclismos espirituais e materiais pelos quais estamos passando em direção a um futuro desconhecido, isto se deve ao fato de não se saber mais como manejá-la. A filosofia é algo tão próprio do homem e está pedindo uma nova configuração... Kierkegaard e Nietzsche nos têm aberto os olhos. (Almeida, 2007 : 14).

Talvez possamos dizer que o homem procura o sentido da existência, desde que se vê como ser pensante e consciente da sua racionalidade. Por esta ordem de ideias, poderíamos compreender que também já existisse uma consciência existencialista em autores como Luís de Camões, William Shakespeare ou Fernando Pessoa. Não está aqui em causa uma efetiva corrente estético-filosófica, mas antes uma intrínseca preocupação sobre a melhor forma do homem existir, sem que ele se perca numa profunda frustração, consciente da

infelicidade inevitável, de um percurso de vida sem glória. O homem consciencializa o mundo em que vive, a cultura a que pertence, observa e percebe as vidas de outros homens, solidariza-se e age em função dos outros. Contudo, a consciência da morte, a noção de finitude que acompanha o fluir do tempo, põem em causa a razão do sofrimento e de luta.

Em Camões, esse sentimento de niilismo existencialista, isto é, essa frustração de viver, apesar da vida ser preenchida por amores, aventuras, viagens e experiências, está presente no final da sua obra magistral, *Os Lusíadas*, quando o autor termina num extenuado desabafo:

No mais, Musa, no mais, que a Lira tenho
Destemperada e a voz enrouquecida,
E não do canto, mas de ver que venho
Cantar a gente surda e endurecida. (Camões, Canto X, 1985: 356)

Mas também encontramos esses desabafos na sua poesia lírica, quando o tempo ou a fortuna determinam as interrogações sobre a natureza da existência do próprio poeta. «Dir-se-ia que a Fortuna, o Tempo, o Amor, as Estrelas infelice, as misteriosas forças a que o Poeta, às vezes, atribui os rumos da sua vida, não lha talharam como se lhe desdobrou, senão, para que, melhor do que a de ninguém, ele pudesse ser o rumo da vida da coletividade que ele era destinado a representar» (Cidade, 1984: 226).

Da obra de Shakespeare também ficou uma aguçada compreensão e um forte entendimento da condição humana. Efetivamente, em obras como *Macbeth*, *Hamlet* ou *King Lear*, o autor não para de refletir sobre a importância que o ser humano dá ao poder, à glória e à fama, quando, efetivamente, a existência exige tão pouco, como a responsabilidade na assunção da liberdade.

Pela forma como o Bardo reflete sobre as temáticas em torno da existência humana, quase poderíamos considerá-lo um existencialista *avant-garde*. O dramaturgo centra as obras referidas num processo de autoconhecimento do homem, colocando-o no centro de si mesmo, ouvindo a sua voz interior e buscando o seu caminho de interioridade:

efetivamente, «Em Shakespeare, as personagens não se revelam, mas desenvolvem-se...» (Bloom, 2000: 19).

É na sua condição de ser humano que a *persona* shakespeariana faz as suas opções, desafiando o destino ou o temor do divino. Em função dessas mesmas decisões, tem de se confrontar com a solidão e o isolamento inerentes à circunstância vivenciada.

Já Fernando Pessoa, poeta modernista, procura encontrar a razão de existir na racionalização e intelectualização de vivências e emoções. Mesmo multiplicando-se em entidades literárias autónomas, que foram procurando o sentido existencial nas sensações puras (Alberto Caeiro), nas lições filosóficas helenísticas (Ricardo Reis) ou no procurar viver e sentir tudo, desmesurada e exageradamente, de todas as maneiras (Álvaro de Campos), Fernando Pessoa, dizíamos, não deixou de terminar a sua obra poética (e também a sua vida) num estado de desencanto e sofrimento, pois o pensar, o ser consciente resulta numa impossibilidade de vivência da felicidade, neste caminho que é a vida: «A vida é», escreve o poeta, «como uma sombra que passa por sobre um rio/Ou como um passo na alfombra de um quarto que jaz vazio» (Pessoa, 1995: 118.)

Entretanto, a Europa vivia tempos de guerra. O intervalo entre a I e a II Grandes Guerras mal permitiu recuperar vidas e tempos. Da I Grande Guerra resulta uma grave crise económica. Os partidos nacionalistas e fascistas ascendem ao poder, propondo um novo império, no caso da Alemanha, e um novo regime, no caso de Itália e Espanha. A estabilidade mundial não se concretizou.

Uma recessão económica mundial, a ideologia imergente do Comunismo, um capitalismo liberal, uma ambição desmedida e anti valores como o individualismo, a violência, a desumanização, trazem a destruição e a descrença numa Humanidade, enquanto entidade criadora e equilibrada. A II Grande Guerra representa a extrema desumanidade, pois revela que «o homem é um milagre, frágil elevação de si. Ao mínimo descuido, ele recai nas quatro patas, que é o seu mais pesado destino» (Ferreira, 1977:46).

O conceito de Existencialismo, enquanto designação de uma corrente filosófica, é primeiramente referido por Kierkegaard: focalizando-se este último no ser humano integrado no seu tempo e espaço concreto, traça o caminho para uma nova conceção

filosófica, a Fenomenologia, que se apresenta como um método de conhecimento do ser sobre si mesmo, que assenta na intencionalidade dos fenómenos da consciência, e surge em oposição ao historicismo e ao psicologismo. É uma filosofia descritiva da experiência subjetiva.

A descrença num mundo mais justo e pacífico incute no espírito dos sobreviventes, e no das gerações seguintes, a noção de que tudo é tão perene e tão instável que resta refletir sobre o que somos, como somos e porque somos. Nunca a Humanidade pensou tanto no sentido do existir, no sentido da dor e do desespero, perante a sistemática anulação do ser.

Se a redescoberta dos textos e estudos de Kierkegaard foram essenciais para a formulação de uma corrente filosófica existencialista, os de Husserl (1858-1938), na formulação da Fenomenologia, determinaram os fundamentos e o método do Existencialismo, tornando-se esta tendência filosófica numa postura estético-filosófica, que prevaleceu após a década de 40 e, com mais intensidade, a partir da década de 60, com Heidegger (1889-1976), Marcel (1889-1973) e Sartre (1905-1980).

Kierkegaard desenvolveu, pela primeira vez, a noção de que a única base possível de qualquer filosofia é o ser, o indivíduo existente. Para este filósofo dinamarquês nascido no século XIX, a verdade e a experiência encontram-se profundamente interligadas. A filosofia de Kierkegaard punha a ênfase no elemento irracional da existência humana, subvertendo, assim, toda a filosofia anterior. A primeira coisa que o ser humano teria de entender é que não entende. Deste modo, os seres humanos não são apenas mentes pensantes ligadas ao corpo, pois também desejam, escolhem, sofrem, atuam e experimentam um largo conjunto de sensações e emoções que constituem a sua experiência. Segundo o filósofo em questão, a filosofia deve ser a filosofia da existência.

Apesar de Husserl nunca ter conhecido pessoalmente Kierkegaard, rebateu alguns aspetos da filosofia deste e valorizou outros aspetos. Este filósofo procurou transformar a filosofia numa ciência exata, a que chamou de Fenomenologia. Husserl defende que devemos lidar com fenómenos e que o ponto de partida deve ser o retorno às próprias coisas. O importante é «esclarecer as origens do pensar e discutir os seus fundamentos separando o pensar do que é pensado» (apud Ewald, 2008: 152). A consciência de alguma coisa é a

vivência imediata da consciência, tomada como ato intencional que visa um objeto. Assim, a consciência é condição fundamental de conhecimento.

Para Husserl, a Fenomenologia exigiria um exame escrupuloso e científico da consciência de cada um, bem como dos processos intelectuais individuais, de forma a que cada um pudesse definir os fenómenos fundamentais da experiência e experimentá-los tais como são.

O ponto de partida da Fenomenologia é a relação do homem com o mundo, a determinação do conhecer assenta no intuir inicial desse mesmo mundo. A intencionalidade é o conceito fundamental dos processos fenomenológicos. Neste sentido, estamos perante um «método da crítica do conhecimento universal das essências» (Husserl, 1990: 22). É uma crítica da razão. Este método visa encontrar as leis puras da consciência intencional. A intencionalidade é o modo próprio de ser da consciência, uma vez que não há consciência que não esteja em ato, dirigida para um determinado objeto. Por sua vez, todo objeto somente existe enquanto apropriado por uma consciência. «Sujeito» e «objeto» constituem, para a Fenomenologia, dois polos de uma mesma realidade. Sendo a consciência «consciência de alguma coisa», esta só pode acontecer no âmbito psicológico do chamado «sujeito concreto» (Galeffi, 2000: 14). Segundo Vergílio Ferreira, «Husserl propôs-se restabelecer em segurança, em rigor, um estatuto do saber, das relações do homem com o mundo e com a vida» (Ferreira, 2012: 13)

A Fenomenologia de Husserl estabelece um princípio de que é a ação e reflexão humana sobre o objeto que dá existência ao objeto em si. É a interpretação, a consciencialização sobre o objeto que torna o objeto uma realidade objetiva ou subjetiva. «Os princípios lógicos são pois», segundo Vergílio Ferreira, «objetivos e subjetivos, existem na coisa e são lá postos por nós, são intrínsecos à coisa e todavia não estão lá – como lá não está o simples conceito de “ser”, pois que o “ser” não existe na realidade» (ibid.: 24-25).

O pensamento de Heidegger estabelece uma ponte entre a Fenomenologia e o Existencialismo, ao explorar o que é o Ser. Na opinião de Paul Strathern, «A sua mais absoluta certeza é o seu *dasein* (“estar lá”; “estar no mundo”). O conceito de “ser” de Heidegger contrasta com o “conhecer” e outros conceitos daqui provenientes. Estes

conceitos não envolvem a individualidade e a especificidade do “estar-no-mundo”» (Strathern, 1998: 44).

Sartre acabará por incorporar o Existencialismo à filosofia, ao longo do seu percurso de estudo e de autodescoberta, realizado através de várias obras literárias e ensaísticas, tais como *La nausée* (*A náusea*); *Le mur* (*O Muro*), *L'Être et le néant* (*O Ser e o nada*).

Estas obras apresentam-nos o homem entregue a si próprio: «O Homem é o que é no tempo presente, e é apenas aí que ele existe»; «Não é possível ver a vida em perspetiva enquanto a vivemos: esta surpreende-nos no meio dele» (Sartre, apud Strathern 1998: 35).

Com o eclodir da II Guerra Mundial, o Existencialismo propõe uma filosofia de ação, já que reflete sobre o facto de o homem, por ser totalmente livre, por ser responsável pela sua vida, não ter o direito de lamentar o seu destino, pois cada indivíduo escolhe o seu destino. Este pensamento e posicionamento são levados a sério por Sartre, a ponto de assumir que a II Guerra Mundial também era responsabilidade sua e que devia agir de acordo com esse facto: «Esta é a *minha* guerra; é feita à minha imagem, e eu mereço-a (...) tudo acontece como se eu acarretasse toda a responsabilidade por esta guerra (...) por isso, *eu sou* esta guerra» (apud Strathern, 1998: 41), escreverá Sartre ao seu amigo Castor.

Após várias incursões por estudos de filósofos como Hume, Heidegger, Max e Husserl, após a experiência de prisioneiro de guerra, Sartre volta a Paris e escreve a sua obra-prima filosófica *L'Être et le néant* (o Ser ou “a coisa”: l'être e a consciência humana: le néant). «A consciência encontra-se fora do reino da matéria, diz-nos Jean-Paul Sartre, «e por esse motivo permanece para lá dos domínios do determinismo mecanicista. É livre!» (Sartre, 1943: 529). Neste sentido, o Ser é o ser consciente de que é um indivíduo que tem o poder de organizar a sua percepção do mundo. A consciência é, pois, fundamental para Sartre, e toda a sua filosofia assenta na liberdade de escolha do indivíduo, por isso escolhe-se a si próprio.

Sendo o homem livre e consciente, ao fazer determinadas escolhas deve estar ciente do que está a fazer e assumir totalmente a responsabilidade por isso. Se o Bem o Mal não existem, toda a atividade humana é aceitável, nenhuma é melhor que a outra. Neste contexto, surge o conceito chave «*mauvaise foi*» (má-fé): o homem age de má-fé quando tenta racionalizar

a existência humana, impondo-lhe significado ou coerência. Agir de má-fé significa evitar as responsabilidades pelas próprias ações, transferindo-as para alguma influência exterior. Mas vejamos como é que o próprio Sartre a define:

Certes, pour celui qui pratique la mauvaise foi, il s'agit bien de masquer une vérité déplaisante ou de présenter une vérité comme une erreur plaisante. Seulement, ce qui change tout, c'est que dans la mauvaise foi, c'est à moi-même que je masque la vérité. Ainsi, la dualité du trompeur et du trompé n'existe pas ici. La mauvaise foi implique au contraire par essence l'unité d'une conscience. (Sartre, 1943: 84)

Assim, sendo o homem consciente dos seus atos, busca a concretização do seu projeto e opta, em simultâneo pelo caminho da liberdade, sendo a procura de liberdade o valor de todos os valores. Tal como nos diz Inés, em *Huis clos*: «Tu n'es rien d'autre que ta vie» (Sartre, 1975: 70), isto é: «o homem não é mais que o que ele se faz» (Sartre, 1962: 182), «ele será antes de mais o que tiver projectado ser» (ibid.: 183). Em suma: ele é responsável por aquilo que é.

Na evolução da consciencialização de nós próprios, reconhecemos, enfim, que estamos sozinhos, constatando progressivamente que as nossas escolhas são ações da nossa responsabilidade, são procuras da nossa liberdade, mas implicando sempre a liberdade do outro e o bem-estar deste.

Sistematizando, desta forma, os contributos do Existencialismo para a tentativa de compreensão da vida e da existência, concluímos que o homem é feito de existência, precedendo esta a essência. O pressuposto inverte-se em relação ao preceito de Descartes, «Penso, logo existo», uma vez que, para o Existencialismo o preceito é «Existo, logo penso». Com efeito, só após se consciencializar da sua existência o homem pode dar consistência ao mundo que o rodeia. Ele é um ser livre, na medida em que se escolhe a si próprio, solitário no mundo; que ele tem a possibilidade de escolher, de decidir, de construir o seu projeto de vida livre de determinismos. Todavia, Jean-Paul Sartre esclarece o seguinte: «Quando dizemos que o homem se escolhe a si, queremos dizer que cada um de nós se escolhe a si próprio; mas com isso queremos também dizer que, ao escolher-se a si próprio, ele escolhe todos os homens» (ibid.: 185).

Não existindo Deus, sobra a possibilidade de o homem escolher em função de si próprio e dos outros, uma vez que o homem não pode pôr em causa o bem-estar e a liberdade dos outros. Vergílio Ferreira, à semelhança de Sartre, também considera que: «Sem dúvida, a liberdade como definição do homem não depende de outrem, mas uma vez que existe a ligação de um compromisso, sou obrigado a querer ao mesmo tempo a minha liberdade e a liberdade dos outros; só posso tomar a minha liberdade como fim se tomar igualmente a dos outros como um fim» (Ferreira, 2012: 228).

Contudo, esta liberdade constitui-se como uma maldição, pois o homem confina-se à sua solidão, condenado a improvisar num mundo que não é feito à sua medida, que se encontra submetido à inexorabilidade do tempo e ao absurdo supremo que é a morte. Este outro Existencialismo nasce da lucidez do homem perante a vida – ou a morte –, e é Albert Camus quem o defende. O homem absurdo torna-se, assim, o centro da reflexão camusiana:

Avant de rencontrer l'absurde, l'homme quotidien vit avec des buts, un souci d'avenir ou de justification (à l'égard de qui ou de quoi, ce n'est pas la question). Il évalue ses chances, il compte sur le plus tard, sur sa retraite ou le travail de ses fils. Il croit encore que quelque chose dans sa vie peut se diriger. Au vrai, il agit comme s'il était libre, même si tous les faits se chargent de contredire cette liberté. Après l'absurde, tout se trouve ébranlé. Cette idée que «je suis», ma façon d'agir comme si tout a un sens (même si, à l'occasion, je disais que rien n'en a), tout celase trouve démenti d'une façon vertigineuse par l'absurdité d'une mort possible. (Camus, 1942: 82)

Efetivamente, com a negação da existência de Deus, o homem perde a sua natureza eterna, sentindo-se estranho no seio da existência, sendo assaltado por um sentimento de absurdo da vida. A angústia cresce perante a fragilidade da existência e uma certa solidão e incompreensão do quotidiano.

Tal como nos filósofos existencialistas, o sentimento do absurdo nasce do caráter infundado da existência do homem, pois, perante o absoluto, ele é um ser limitado, um estrangeiro lançado num mundo indiferente. Mas Camus mostra que o absurdo não está nem no homem nem no universo, mas que ele é o resultado da relação antinómica que se estabelece entre eles e da consciência que o homem tem disso. Camus recusa qualquer tipo

de atitude de evasão, tal como o suicídio, uma vez que este é uma forma de escamotear, suprimindo-a, a consciência, e refuta o que, em Kierkegaard, Jaspers e Chestov, é a esperança baseada em crenças religiosas, isto é, o suicídio filosófico do pensamento. Mas defende o que, para ele, é o testemunho da única dignidade do homem: «la révolte tenace contre sa condition, la persévérance dans un effort tenu pour stérile. Elle demande un effort quotidien, la maîtrise de soi, l'appréciation exacte des limites du vrai, la mesure et la force. Elle constitue une ascèse» (ibid.: 156). Camus explana esta última teoria em *L'homme révolté* (1951) e Sartre reage logo de forma fervorosa contra ela, estabelecendo a querela um corte para a vida entre os dois amigos.

Ora, é da filosofia de ação de Sartre que Vergílio Ferreira parte para discutir e clarificar a filosofia existencialista, que continua a fundamentar os comportamentos e as ações das personagens ficcionais da literatura contemporânea.

Na sequência da análise do pensamento de Sartre, Vergílio Ferreira propõe um caminho, em que o homem terá que procurar um sentido para si e para a vida. É no confronto consigo próprio que o homem tem de encontrar o significado da sua existência, o que implica uma reflexão pessoal e intransmissível, uma autorreflexão: «é necessário que o homem se reencontre a si próprio e se persuade de que nada pode salvá-lo de si mesmo, nem mesmo uma prova válida da existência de Deus, Neste sentido, o existencialismo é um otimismo, uma doutrina de ação» (Ferreira, 2012: 232).

Vergílio Ferreira enfatiza a importância do conhecimento de si próprio e a procura do Eu profundo. Num vislumbrar instantâneo, crê ser possível o reconhecimento de uma entidade em si própria – a partir de uma aparição de si para si –, a descoberta do seu Eu transcendente.

Mas não há melhor forma de o dizer que pela voz do próprio escritor:

Quando digo «eu» já estou vivo... Como entender que esta iluminação que sou eu, esta evidência axiomática que é a minha presença a mim próprio, esta fulguração sem princípio que é eu estar sendo, como entender que pudesse «não existir»? Como pensar que é nada? A minha vida é eterna porque é só a presença dela a si própria, é a sua evidente necessidade, é ser eu, EU, esta brutal iluminação de mim do mundo, puro acto de me ver em mim, este SER que irradia desde o seu mais longínquo jacto de

aparição, este SER-SER que me fascina e às vezes me angustia de terror... E todavia eu sei que «isto» nasceu para o silêncio sem fim... (Ferreira, 2004: 50)

O espelho, objeto simbólico de revelação do ser dentro do próprio ser, é o reflexo da verdade e da sinceridade, do conteúdo do coração e da consciência. O espelho constitui, pois, em Vergílio Ferreira, a evidência do Eu¹, a descoberta de espanto em momento fugaz «Diante de mim estava *uma pessoa* que me fitava com uma inteira individualidade que vivesse em mim e eu ignorava. Aproximei-me, fascinado, olhei de perto. E vi, vi os olhos, a face desse alguém que me habitava *que me era* e eu jamais imaginara. Pela primeira vez eu tinha o alarme dessa viva realidade que era eu» (ibid.: 70).

Vergílio Ferreira traz ao Existencialismo um contributo radical e apaziguador. As possibilidades de o ser humano se conciliar com a existência através da arte é uma tentativa de suavizar o sentimento angustiante de abandono do homem no mundo, uma vez que, «Pela arte, o homem pode autoafirmar-se, sentir-se criador e esquecer, mesmo que por instantes, o peso da sua condição humana» (Passaes, 2007: 5). Assim, a música, a escultura, a pintura, a literatura e a fotografia são formas de guiar o homem pelo mundo, no sentido de apropriar a essência desse mundo. A existência torna-se menos absurda, menos inteligível, na medida em que «a arte parece apurar no homem o sentido da visão como sentido nuclear do seu estar no mundo e surge, por isso, em jeito de metáfora, o movimento que o sujeito empreende em direção ao mundo e em direção a si próprio» (Rodrigues, 2006: 3).

Na nossa perspetiva, vislumbra-se uma relação ideológica entre a composição da personagem Osvaldo Campos, de *Combateremos a sombra*, e a conceção existencialista de Vergílio Ferreira. Senão, vejamos: Osvaldo Campos é um homem do seu tempo, mas está consciente do seu papel e do seu contributo para os que o rodeiam. Não evoca transcendências. Fundamenta as suas ações nos seus valores e influências profissionais: «Acho que há cem anos, um homem talentoso imaginou encontrar um caminho para

¹ O tema do espelho também está presente na peça *Huis clos* de Jean-Paul Sartre. Com efeito, sendo este objeto o reflexo da fraqueza e do narcisismo de Estelle, ele torna-se o instrumento de domínio de Inés e o símbolo da verdade, do conhecimento e da consciência.

esclarecer o que até agora sabemos não poder ser esclarecido. É por isso que hoje seguimos o seu caminho mas não seguimos os mesmos passos. (...) Nada disto é científico, é apenas rigoroso» (Jorge, 2007: 155). Consequentemente, esta é uma personagem pensante, que se reconhece a si mesmo através do reconhecimento do Outro. Tendo surgido na sua condição de homem, que tem de estar no mundo enquanto ser mortal, terá de procurar os seus limites e delinear um projeto de vida.

É este projeto de vida delineado por Osvaldo que deixa de ser pessoal e envolve todos os que com ele se cruzam neste percurso de vida. Assim o confirma Vergílio Ferreira: «Por consequência, todo o projeto, por mais individual que seja, tem um valor universal» (Ferreira, 2013: 222).

Corroborando os aspetos expostos, Lídia Jorge, numa entrevista radiofónica em França, afirma «que acredita que esta personagem que é capaz de escutar sem limites, sem preconceitos e sem interesse em reproduzir depois, pertence ao conjunto dos seres que são pilares anónimos deste mundo, conseguindo sustentar uma certa harmonia entre um mundo mais profundo e o mundo superficial das figuras públicas» (Jorge, 2010; declarações a rádio francesa²).

Entendemos, pois, que o protagonista da obra representa o conjunto de seres humanos, discretos e equilibrados, que contrabalançam um aparente caos social, cultural e civilizacional de uma comunidade que parece ter perdido o rumo.

É pela construção desta personalidade complexa, pela atenta observação do mundo que nos rodeia, pela lúcida consciência, refletida na obra, de que somos seres em transição, livres, mas cingidos à nossa condição racional, que acreditamos estar presente, na obra, um Existencialismo irreversível. Resta-nos, seres pensantes, a mensagem passível de ser retirada da experiência de leitura: existimos irremediavelmente, é nossa obrigação deixar uma marca que possa confortar a existência de outrem, pelos gestos, pelas obras, arte ou ações solidárias, pois só assim poderemos reconciliar-nos com a ideia do desaparecimento, da efémera passagem pelo mundo.

² <http://www.youtube.com/watch?v=gGuTLEoKjiM>

Na continuidade deste pensamento, faz sentido crer que o Existencialismo se tornou uma forma de vida, uma forma inevitável de encarar a presença humana, no momento da História e da existência.

Com a «morte de Deus» de Nietzsche, com o abandono do ser humano à sua sorte, no seu devir solitário pelo mundo, o Existencialismo ainda é a melhor proposta de entendimento do homem situado no seu tempo e espaço, contextualizado, pois ele age e vive em função do seu tempo e está integrado no espaço da sua infância e das suas reminiscências de um passado que o projeta no «agora».

A humanidade chegou ao ponto de não retorno na sua capacidade de autoconhecimento e percepção do ser integrado no contexto da sua época. O homem compreendeu que existe enquanto existem a sua obra, a memória dos seus atos, a marca da sua presença e a passagem pelas vidas dos que o rodeiam. O homem, colocando-se na perspetiva do universo, aprendeu a viver com o facto de existir num tempo-espaço muito concreto e muito efêmero.

Neste sentido, o Existencialismo é irreversível, na medida em que, sendo um pressuposto filosófico, se tornou numa forma de encarar a vida, de estar no mundo. O Existencialismo configura-se como uma atitude intrínseca da existência, uma vez que a eminência da finitude inspira o homem a viver de forma produtiva, procurando deixar uma marca que transcenda a morte e o esquecimento. É nas ciências humanas que mais se faz sentir a integração do método fenomenológico e os princípios do Existencialismo, nomeadamente, na filosofia, na biologia, na genética, nas novas ciências relacionadas com o conhecimento do cérebro, na psicologia.

Lídia Jorge, como observadora atenta do seu tempo, das inovações científicas atuais, escolheu uma personagem com a profissão de psiquiatra, por ser esta a área onde mais se tem estudado a forma de ajudar o homem no seu crescimento pessoal e de «facilitar o encontro do indivíduo com a autenticidade da sua existência de forma a assumi-la e a projetá-la mais livremente no mundo» (Teixeira, 2006: 289).

É possível identificar o método de trabalho de Osvaldo com as propostas de psicoterapia existencial, em que o homem é encarado como «um ser livre, capaz de fazer as suas próprias escolhas e construir a sua própria vida, a sua própria história» (Ribeiro, 2009: s/p).

Em conclusão, consideramos que o Existencialismo é já uma forma de o homem encarar a sua passagem pela vida. O ser humano, consciencializado dos seus limites, sabe que a morte, a dor, o sofrimento e a doença são condições que ele não consegue controlar, contudo, tem que se confrontar com estes estados e conviver com as circunstâncias dessas mesmas realidades. Neste contexto, o Existencialismo declara a «morte» de Deus, e o homem fica sozinho no mundo. Sem a possibilidade de se refugiar numa transcendência, o corpo e a alma humana são uma unidade com a qual o homem tem que fazer as suas escolhas, no sentido de construir o seu próprio destino, o seu projeto de vida. A irreversibilidade do Existencialismo materializa-se na busca que o homem faz, enquanto detentor do saber enunciado anteriormente, para marcar o seu tempo e deixar uma pegada criativa e inovadora aos vindouros, pois só assim pode verdadeiramente existir no devir do universo.

1.2. A preocupação humanista e sociológica

A única revolução realmente digna de tal nome seria a revolução da paz, aquela que transformaria o homem treinado para a guerra em homem educado para a paz porque pela paz haveria sido educado. Essa, sim, seria a grande revolução mental, e portanto cultural, da Humanidade. Esse seria, finalmente, o tão falado homem novo.

José Saramago

Antes de comprovar a presença de uma preocupação humanista no romance em estudo, interessa contextualizar o conceito e perspetivar a evolução do mesmo ao longo dos tempos.

O conceito de humanismo surgiu na época do Renascimento, onde o homem se consciencializou da sua força e das suas capacidades. Com a progressiva auto descoberta, com a perceção das suas potencialidades, com o desenvolvimento do sentido crítico, com a capacidade de experienciar os factos, ao homem nada era impossível. A transferência da centralidade de Deus (Teocentrismo) para o homem (Antropocentrismo), a sobrevalorização da razão e do saber experimentado, em detrimento do conhecimento escolástico, levou o homem a procurar todos os aspetos que valorizassem as capacidades humanas. A cultura greco-latina foi fonte de inspiração, e também modelo a seguir, na medida em que a harmonia, a ordem, a simetria, a elegância e a beleza foram aspetos que mais contribuíram para apurar as características e potencialidades das obras humanas. Nesta época histórica, o homem envolve-se de segurança e confiança em si mesmo, nas suas obras e ações. A partir daqui, o homem torna-se presente em todos os domínios, e o conceito de humanismo transcende questões apenas artísticas ou literárias.

A Revolução Francesa de 1789 representa uma mudança radical e profunda, relativamente ao ser humano e à sua força como grupo social. Através dos princípios da Liberdade, Igualdade e Fraternidade, o homem consciencializa a sua força, como grupo, e inverte o

sentido do sistema governativo em França, que se tornará, depois, exemplo para toda a Europa. A República passou a representar as pessoas, a sua cultura, os seus costumes, os seus sistemas jurídicos e linguísticos. Esta transição do poder delegado por Deus para o poder delegado pelo povo acarreta, na evolução civilizacional humana, mais um sinal de preocupação do homem pelo homem.

Com a Declaração Universal dos Direitos do Homem, após as atrocidades da II Grande Guerra, consagra-se o desejo de servir o homem, de o concentrar sobre si próprio e de valorizar as suas imensas potencialidades. Os progressos realizados foram no sentido de dar mais atenção à condição humana e de valorizar a sua dignidade e integridade.

Na época moderna, o homem torna-se objeto de observação e de estudo de si mesmo. Apesar de sentir que domina a natureza, compreende também que depende dela para se manter como espécie e continuar a sua busca de desenvolvimento e perfeição, pois «De bom grado o homem moderno contempla a natureza, admira a sua prodigiosa expansão e aspira a captar-lhe as energias para o seu serviço» (Etcheverry, 1975: 9)

É certo que o homem de hoje apresenta uma menor segurança. Compreende que a natureza é ainda um grande mistério capaz de consequências desastrosas. A violência, os fanatismos religiosos e ideológicos, a ganância, a revolta ou a angústia tornam presente a sua miséria e decadência, mas o homem não deixa de ter fé em si mesmo, nos seus recursos e no seu destino, «[O homem] Encontra na sua consciência um estímulo para a conquista e cultivo de si» (ibid.: 13).

O pensamento humanista, tal como aparece na conceção de Jacques Maritain, é um grande propulsor do surgimento de verdadeiras identidades culturais e contribui, deste modo, para a existência de uma sociedade pluralista. Ao afirmar o valor inalienável de cada pessoa e ao considerar a pessoa como um ser comunitário, valoriza o que é típico de um dado grupo, sem perder de vista o universal contido no humano de todos.

Neste sentido, o humanismo está presente em todas as dimensões da existência, procurando dar resposta às questões de bem-estar e valorização do homem, nas suas dimensões física, espiritual, intelectual e racional. Como afirma Etcheverry «O humanismo é uma tendência dinâmica. Quer se trate de um sistema de linhas nitidamente traçadas ou de uma aspiração

mais ou menos vaga, implica sempre uma elevada estima pela natureza humana aliada à ambição de realizá-la plenamente no tipo ideal» (ibid.:13).

Atualmente, o humanismo pode ser entendido como qualquer movimento filosófico cujos fundamentos recaiam na natureza humana ou nos limites e interesses do homem. Esta concepção do homem consciente das suas próprias capacidades, procurando crescer e engrandecer-se na participação de obras e atos históricos, tende a diluir-se à medida que a época contemporânea apresenta concepções economicistas e neoliberais, que transformam o homem, gradualmente, num ser manietado por valores materialistas e tecnicistas.

Consequentemente, a análise dos tempos e da evolução humana instiga a busca de diferentes aceções que desencadeiam um conflito dos humanismos, cuja principal preocupação é a definição do homem.

Por um lado, o racionalismo considera que «o homem é Pensamento» (ibid.: 14); para o Existencialismo, «é a liberdade que define o homem» (ibid.); por outro lado, o marxismo concebe o homem como «o produto natural da evolução material e social» (ibid.: 13); para o positivismo, o homem é um elemento integrante da estrutura natural do universo, evolui e progride, integrado numa cadeia animal e biológica. O seu pensamento, que atesta a sua superioridade, é accidental, pois estas operações não são mais que atividades biológicas e fenómenos físico-químicos; para a sociologia, «o homem existe em função da sociedade» (ibid.: 16).

Enfim, são múltiplos os pressupostos humanistas propostos com um aspeto em comum, pois, apesar da diversidade de abordagens, o problema do homem é o objeto comum a todas as propostas.

Contudo, atualmente, assistimos a uma larga discussão em torno dos diferentes tipos de humanismo, bem como ao surgimento de questões relativas ao papel da técnica, do desenvolvimento científico e tecnológico no humanismo.

Contemporaneamente, o humanismo continua em busca de uma representação que o ser humano possa dar de si próprio, e que lhe confira o ponto fulcral de referência para a compreensão do mundo. Mas essa centralidade parece estar a movimentar-se para a cultura científica e técnica.

O conceito de humanismo tem sofrido, na transição do século XX para o XXI, fortes influências, transformações e novas conceptualizações. Para tal, muito têm contribuído as investigações, descobertas e novas teorias de áreas científicas como a física quântica, a biologia molecular ou as neurociências, as quais propõem novas leituras dos valores da liberdade, do determinismo ou do conceito de “natureza humana”, entre outros. Como o afirmam Ana Maria Aleksandrowicz e Maria Cecília de Souza Minayo:

No século XX, verifica-se uma virada decisiva no estatuto da Natureza a partir do entendimento do papel do ser humano, como observador participante e agente, dentro de um universo regido pelas leis da “nova física”, formulada pelas teorias da relatividade e do caos e pela mecânica quântica, às quais logo veio unir-se a reflexão da “nova biologia” molecular. (Aleksandrowicz e Minayo, 2005: 516-517).

As discussões atuais centram-se em torno de um novo pressuposto epistemológico, que questiona os conceitos de autonomia e determinismo da existência do homem. A «autonomia da vontade humana – um dos motes diletos do humanismo» (ibid.: 514) – vem sendo cada vez mais matéria de estudo por parte de disciplinas como a biologia evolutiva, «postulando determinismos genéticos e agregando ao contexto de características adaptativas da espécie comportamentos antes considerados “desumanos” como aqueles ditados por “egoísmos” radicais» (ibid.). Isto é, cada vez é mais atestado o carácter determinista, fisiológico e genético de comportamentos e das ações humanas.

Por outro lado, o ser humano é um ser ontológico, permitindo-lhe as suas capacidades de razão, de cognição, de memória, de simbolização, de intencionalidade percepcionar o estágio de felicidade e liberdade. Consideramos que as autoras anteriormente referidas definem de forma clara essa nova perspetivação da existência humana:

A revolução biológica do século XX consistiu exatamente em explicar estes comportamentos pretensamente exclusivos da vida a partir de propriedades físico-químicas das moléculas. Atualmente, a única especificidade do ser vivo refere-se à complexidade da sua organização e à das suas funções que a acompanham. Existe, portanto, no plano biológico, um continuum entre o não-vivo e o vivo, entre um mundo sem consistência e a consistência humana, de modo que a própria questão do que seja vida não mais pertença a seus domínios, mas sim àqueles que lidam com as

experiências de significação para o homem. Assim, há um hiato cognitivo irreduzível entre o conhecimento objetivo dos determinismos que nos constituem e nossa experiência de agente eficaz, de escolhas e de responsabilidades. (ibid.: 519)

A partir desta perspectiva, é possível encontrar cientistas e estudiosos contemporâneos que retornam à crença de uma Natureza auto regeneradora, em que o homem é elemento integrante, e só a capacidade de cognição, pensamento e auto determinação pode levar aquele a atingir o conhecimento verdadeiro. O homem deveria procurar a perfeição gradual, aprofundando o conhecimento da relação entre a mente e a Natureza. Volta-se, então, a conceber a presença de uma transcendência ou infinitude, quase panteísta, que nos oferece a possibilidade da excelência, como as autoras já citadas o confirmam: «Ou seja, embora jamais possamos atingir ou possuir o conhecimento infinito, aceitar sua existência vira ao avesso a relação entre liberdade e conhecimento. Nossas escolhas serão entendidas e vividas como inscritas na livre necessidade de uma potência infinita, causa de si em cada um de nós» (ibid.: 520).

Michel Renaud faz uma leitura desdramatizada do estágio em que se encontra o humanismo:

O humanismo, com certeza, não desapareceu com as teorias que se denominam pós-modernas. Mas ele não deixou de ser afetado por transformações profundas, das quais sublinhamos em particular o descentramento multifacetado da subjetividade humana e a perda do conceito de universalidade da natureza humana, características às quais é preciso acrescentar os efeitos colaterais que são o medo perante o futuro, uma quebra de esperança, assim como uma profunda incerteza quanto à garantia do progresso da sociedade humana (Renaud, 2006: 210).

A bioética surge como uma proposta de mediação entre o estado de incerteza e subjetividade do homem e o desenvolvimento da ciência e progresso técnico, que dão ao homem a aparência de um bem-estar existencial.

Entende-se por bioética o estudo transdisciplinar entre ciências biológicas, ciências da Saúde, Filosofia (ética) e Direito, que investiga as condições necessárias para uma administração responsável da vida humana e animal e uma responsabilidade ambiental.

Esta área de saber procura estabelecer como princípio supremo a dignidade humana, de onde decorre a universalidade dos direitos humanos. É neste contexto que surge um novo conceito de humanismo, um «humanismo de solidariedade» (ibid.: 212), o qual «Opera como critério operatório para as tomadas de decisão da sabedoria prática, mais do que para a compreensão teórica do ser humano» (ibid.). Esta nova aceção de humanismo aponta para o investimento em processos de formação e educação, para valores humanos de solidariedade, cultura, paz, cidadania e serviço ao outro, de alguma forma, para a fraternidade.

Desta forma, O romance *Combateremos a sombra* confirma mais uma tendência da contemporaneidade. A personagem principal, Osvaldo Campos, assume como sua missão de vida ouvir os outros e tentar ajudá-los a resolver os seus dilemas interiores. Nunca deixou de atender os pacientes que lhe eram enviados, mesmo sabendo que dificilmente seria pago, daí o método de registo a lápis, na sua agenda, dos pacientes com menos recursos.

O sentido de humanismo desenvolvido anteriormente está presente no romance, na medida em que a denúncia e a participação dos atropelos dos direitos humanos são a razão da busca da verdade e da legalidade que Osvaldo pretende repor, depois de saber o que se passa na clandestinidade das viagens transatlânticas reveladas por Maria London. Esta é uma obra que questiona o nosso tempo, que alerta para um profundo sentido de humanismo, onde todo o ser humano é encarado como um ente uno, onde todas as vertentes da personalidade humana são importantes para compreender o homem. Tal é visível em reflexões que vão surgindo ao longo da obra: «Osvaldo Campos não iria dizer que pouco lhe interessavam países, que na sua vida e no seu trabalho lhe importavam sobretudo pessoas. As pessoas, os seus pais, as suas mães, as constelações das famílias nas suas relações de afecto e inteligência em forma de teia. Verdadeiramente, nada mais existe» (Jorge, 2007: 78).

No romance de Lídia Jorge, a vertente sociológica é também um sintoma de contemporaneidade, não só pela preocupação de testemunhar um tempo complexo, como pela reflexão que, a partir dele, é possível fazer sobre a relação do homem com a comunidade onde se insere.

Partindo-se da definição de que a sociologia é o «Estudo científico da organização e funcionamento das sociedades humanas e das leis fundamentais que regem as relações, as instituições e outras» (Houaiss, Tomo VI, 2003: 3360), ela tem uma base teórico-metodológica voltada para o estudo dos fenómenos sociais, tentando explicá-los e analisando os seres humanos nas suas relações de interdependência.

Neste sentido, entendemos que a contribuição desta ciência para a compreensão da obra em estudo se torna determinante.

A história da sociologia evoluiu no sentido de se especializar em diferentes vertentes, de entre as quais nos interessa destacar a sociologia da literatura. Giovanni Ricciardi situa a origem do conceito de sociologia da literatura no século XIX, com um ensaio de Madame De Staël, o qual pretendia descobrir «qual [era] a influência da religião, dos costumes e das leis e qual a influência da literatura na religião, nos costumes e nas leis» (Ricciardi, 1971: 14).

Com o Romantismo, a literatura tende a descrever as circunstâncias e vivências humanas, procurando aproximar-se da vida. A arte, além de elemento estético, vale pelo seu papel de sensibilização e guia da sociedade: «Só com o romantismo a arte se torna documento humano, grito de confissão, ferida posta a nu e dolorosa» (ibid.: 16).

O Realismo-Naturalismo trouxe a dimensão social para vida quotidiana. Romances de autores como Balzac, Zola, Tolstoi, Eça de Queirós, e, mais tarde, Proust ou Redol apresentam-se como reflexo e resultado de uma intrínseca integração social. Os escritores e poetas desta época tomam a clara consciência de que a obra de arte surge em função de uma nova estruturação social, onde a luta de classes se enraíza no fator económico.

O Modernismo deixa de herança a liberdade linguística da assunção da arte como espaço estético pessoal e intimista do escritor ou poeta.

A época do início do Século XX preenchia-se de guerras, do surgimento de novas ideologias (como o Socialismo na Rússia ou as ditaduras fascistas em Portugal, Brasil e Espanha). O escritor, ao invés de pegar em armas, usa a ficção, a descrição e o romance como forma de denunciar desigualdades e injustiças.

A obra de arte passa a ser encarada, nesta época, como um objeto de denúncia da condição humana e o escritor, ou poeta, desperta para a necessidade de se situar no seu tempo, de se envolver nas lutas e nos pressupostos sociopolíticos que irão determinando o evoluir humano.

Mas será o Neorrealismo, especificamente em Portugal, que determinará uma atitude de envolvimento social e exposição das condições humanas.

Recorrendo ao estudo de Alexandre Pinheiro Torres, sobre o movimento neorrealista, selecionamos dois pontos teóricos de definição de Neorrealismo que consideramos pertinentes para compreender como a vertente sociológica se encontra presente na obra de Lídia Jorge, *Combateremos a sombra*:

O Neorrealismo não procura dar só a realidade, mas tenta, também, transformá-la. Por isso, como nos diz Alexandre Pinheiro Torres, faz realçar o heroísmo da luta daqueles que são os meios da sua transformação:

O Neorrealismo não compreende o homem desligado da vida social e encara-o de um ângulo diferente de observação, mas deseja também o maior aprofundamento do indivíduo. Serve-se de todas as descobertas fecundas do interiorismo e apenas rejeita o que lhe parece tão só fruto de uma imaginação sem controle. (Torres, 1983: 65-66).

Este movimento literário enquadra-se no que Sartre define como o escritor convicto da missão social de que está incumbido: «O escritor encontra-se em situação no seu tempo» (Sartre, 1948: 13). A literatura deve prosseguir um objetivo social, na medida em que a realidade é «condição metafísica: necessidade de os homens nascerem e morrerem, serem finitos, viverem neste mundo, no meio de outros homens» (ibid.: 22).

Neste sentido, a sociologia da literatura representa um passo em frente na compreensão da obra literária, na medida em que esta surgirá situada num tempo definido pelas circunstâncias civilizacionais, epocais, sociais, económicas e de desenvolvimento em que se insere o escritor, o qual não deixará de refletir o seu tempo no seu projeto literário.

Em *Combateremos a sombra*, Lídia Jorge assume o seu papel de escritora situada na sua época. A responsabilidade testemunhal, já referida anteriormente, confirma-se neste ponto

em que a obra é um reflexo e marco de um tempo histórico que a autora partilha com os leitores, sobre o qual reflete e do qual deixa um constructo literário.

Numa entrevista recentemente editada no programa «Bairro Alto», Lídia Jorge reconhece que tem um «imaginário literário»³ que a impulsiona à escrita e à reflexão sobre os mecanismos desencadeadores dos momentos históricos que projetam a sua obra.

Ao longo da obra, pela voz das personagens ou através do narrador, surgem referências a inúmeras personalidades, quer desportistas: «...e os olhos de Maria Cristina, saídos de sob os discos tinham ficado fora das pálpebras, como os do árbitro Colina no momento em que apita» (Jorge, 2007: 134); quer governantes de Estado: «... O Clinton é bom tipo, não se vai embora da Casa Branca sem fazer as pazes entre Arafat e Ehud Barak» (ibid.: 189); quer figuras das artes, como modelos de elegância e beleza que marcam uma época: «todas [aquelas pessoas que] se assemelhavam a caricaturas de Nicole Kidman, lhe diziam palavra», «(...) para que fosse com os amigos até ao Monumental, onde se estreava *O Protegido*. Felizmente que o Lucas dizia estar precisando de ver o Samuel Jackson e Bruce Willis em ação, para recuperar a energia que lhe faltava» (ibid.: 175).

Estas referências tornam o romance um testemunho de época, mas são também elementos despolutadores do imaginário.

A autora não se inibe de lançar um olhar crítico e até perplexo sobre os circunstancialismos de uma sociedade em mutação, em que a globalização e o mundo virtual transformam, gradualmente, o homem: «Falavam das aparelhagens que reproduziam em casa todo o género de mundo virtual, invadindo o tempo em que os seres humanos reais deveriam estar a olhar uns para os outros, poderiam tomar refeições em conjunto, fazer amor ou dormir em sossego» (ibid.: 264-265).

Além dos aspetos referidos, é patente, em Lídia Jorge, uma lucidez convicta, relativamente às características da sociedade portuguesa, trinta e oito anos após a revolução dos cravos. O conceito de «não-inscrição» (Gil, 2004: 15) contribui para demonstrar como o romance

³ (RTP; 2013: <http://www.rtp.pt/play/p1075/e121976/bairroalto>)

de Lídia Jorge é, de facto, uma obra que analisa e expõe circunstâncias muito sintomáticas de como a sociedade portuguesa se organiza.

A «não-inscrição» é um hábito nacional que leva os portugueses a cobrir, com uma espécie de neblina, acontecimentos traumáticos, os quais não foram devidamente denunciados, dialogados, refletidos. José Gil aponta, ainda, um outro exemplo, a forma como a Revolução dos cravos tratou os atos e acontecimentos de quarenta e oito anos de Salazarismo, pois, segundo ele, «não houve julgamentos de Pides nem de responsáveis do antigo regime. Pelo contrário, um imenso perdão recobriu com um véu da realidade repressiva, castradora, humilhante de onde provínhamos» (ibid.: 16).

Consequentemente, esta forma nacional de «esquecer» ou de não valorizar os factos que condicionam o crescimento social reflete-se numa atitude de irresponsabilidade ou indiferença, manifesta em todo o tipo de acontecimentos. Tal atitude permite que emirjam impunidades, denúncias ou incúrias que acabam por ser ignoradas. Segundo José Gil, «Foi assim também que a vida social portuguesa, agora pacificada, normalizada, viu a não-inscrição reassumir os seus privilégios em todo o seu esplendor» (ibid.: 18)

O conceito de «não-inscrição», que podemos considerar metaforizado na constante chuva, quer intensa, quer miudinha, ou na noite e madrugada, momentos de visibilidade ténue e crepuscular, a que José Gil chama «*nevoeiro*» (ibid.: 18), é francamente revelador quando Osvaldo Campos decide procurar o amigo assessor do ministro, Junô d'Almeida, e expor determinada constatação, que necessitava de uma atitude, «Porque inscrever implica ação, afirmação, decisão com as quais o indivíduo conquista autonomia e sentido para a sua existência» (ibid.: 17).

Aliás, Osvaldo recusa-se a perpetuar essa «não-inscrição», como podemos constatar na sua reflexão: «De repente, sentia-se incumbido dum esclarecimento, tocado por um ditame de justiça que passava pela denúncia, o sagrado dever do denunciante, ao contrário do que fora seu pai e fora sua mãe, vítimas de situações inadmissíveis sem jamais terem tido a coragem de denunciar» (Jorge, 2007: 195). Junô d'Almeida encarna, precisamente, o modelo de «não inscrição», quando sugere a Osvaldo que ignore o que é evidente: «Tu viste o navio? Não, tu não viste. Se não viste, não existiu, percebes?» (ibid.: 201). Aos olhos de Osvaldo, Junô d'Almeida tornou-se a «imagem da morte» (ibid.: 200), a morte

que aparece «como desrealização do real, retirando ao sujeito a sua sustentação ontológica, numa alegoria da própria “morte do sujeito” inerente à nossa pós-modernidade» (Oliveira, 2011: 229)

Também o episódio inicial da obra, o encontro de Osvaldo Campos com Elísio Passos, é sintomático do desencanto sociocultural. A morte desta personagem é, de certa forma, a morte simbólica de uma época atual: «Mas talvez desconheça que toda esta situação ignominiosa que se vive neste país miserável, esta situação de dependência e dissipação, falta de rigor, de crédito, e tudo o mais que queira acrescentar...» (Jorge, 2007: 37). Os ovos envenenados representam a atitude de desconfiança coletiva que impera em relação às instituições.

Enfim, *Combateremos a sombra* é um romance onde a preocupação sociológica é manifesta, pois as questões socioculturais são fonte de inspiração, de compreensão e de interiorização do mundo, e a autora pretende compartilhar tudo isto com o leitor, no sentido de contribuir para um entendimento do mundo contemporâneo.

Esta determinação de Lídia Jorge inscreve-se plenamente numa proposta de análise da ordem da sociologia da literatura, pois, «As circunstâncias de vida do indivíduo, sua vivência psíquica e social, de algum modo atravessam a sua obra e servem como inspiração o recurso imagético, principalmente se estivermos falando da ficção narrativa e dos seus desdobramentos realista e moderno» (Noritomi, 1995: 61).

Como escritora empenhada no seu tempo, estabelecendo um diálogo com o leitor, no sentido de o ajudar a melhor interpretar o mundo, Lídia Jorge parte da observação do real, cria um ambiente sociocultural que envolve o leitor num imaginário narrativo e ficcional. Este imaginário é projetado numa reflexão sobre o momento presente e o futuro, cuja vontade de concretização é da responsabilidade do leitor.

2. O COROLÁRIO NARRATIVO EM *COMBATEREMOS A SOMBRA*

2.1. O romance contemporâneo e Lídia Jorge

A nova prática ficcional não significa, nem implica, todavia, a morte do romance. O que sucede, sem dúvida, é o recurso a novas e diversas maneiras de (re)apresentar a realidade.

Ana Paula Arnaut

A palavra «romance» terá a sua origem registada na designação de textos escritos em «romança», em língua latina, estando esta já fortemente estruturada pelas influências das línguas autóctones. Nesta primeira fase, relativa aos Séculos XII a XIV, referentes à época medieval, classifica-se como romance uma composição poética popular histórica ou lírica, transmitida pela tradição oral. O tema alargou o seu âmbito de designação, englobando as canções de gesta e os romances de cavalaria, pois como Bourneuf e Ouellet registam: «O século XII viu, em França, um primeiro grande florescimento romanesco, com *Perceval*, *Le Chevalier de la charrette* de Chrétien de Troyes, *Le Roman de Tristan* de Béroul, fonte de inúmeras variantes sobre o tema do amor impossível» (Bourneuf; Ouellet, 1976: 7).

Em Portugal, durante a época medieval, e até ao século XV, dá-se conta de uma produção de prosa novelística significativa, em termos do chamado ciclo arturiano: «Entre nós», diz-nos José Mattoso, «este ciclo novelesco teve a designação de “Demanda do Santo Graal” e constou de três partes, que são outras tantas novelas ou romances: *O livro de José de Arimateia*, *Merlin e a demanda do Santo Graal* propriamente dita» (Mattoso, 1993: 541). Estas obras tiveram uma influência determinante na educação dos jovens cavaleiros e contribuíram para um ideário de conduta e nobreza, como testemunha José Mattoso:

Diga-se que estas novelas encerram um imaginário fascinante, cavalheiresco e místico, profundamente medieval. E diga-se sobretudo que alimentam a imaginação de homens

como Nuno Álvares Pereira e seus pares, os quais tomaram os heróis delas como modelos de vida. Saiba-se ainda que tiveram nos séculos XIV e XV uma tal divulgação que não raro encontramos antropónimos inspirados nelas: Iseus, Tristãos, Lançarotes. (ibid.: 541).

Durante a época dos Descobrimentos, verifica-se uma intensificação da cultura literária. Predominam relatos sobre viagens, naufrágios, aventuras em terras d'além, onde tudo era novo e os valores culturais e civilizacionais completamente renovados.

Com a intensificação do comércio e o controlo das rotas comerciais e marítimas, surge uma nova classe, que encontra na cultura, no estudo e na atividade intelectual uma forma de se valorizar e de adquirir poder social e político. Os seus membros mandam os filhos estudar nas universidades europeias. A cultura e o conhecimento, até então domínio exclusivo do Clero, passam a estar acessíveis ao leigo comum. A invenção de Gutenberg torna possível a difusão de livros, folhetins, publicações, tornando-os acessíveis a todos os letrados.

O romance cresce na sua autonomia estrutural e temática, a partir do século XVII. Com o objetivo de parodiar o romance de cavalaria, será Miguel Cervantes a escrever a obra que se tornará o marco do romance moderno: *Dom Quixote de La Mancha*. Esta obra aparece como uma sátira ao mundo romanesco da época barroca, constituindo-se como uma reflexão sobre a realidade versus aparência, sobre o sonho e a fragilidade física.

Este género literário viria a substituir a epopeia e a tornar-se fonte de reflexão, criação e recreação, não deixando de se renovar a cada anúncio do seu fim, como lucidamente Bourneuf e Ouellet reconhecem: «Solicitado pela realidade ambiente e pela que trazemos em nós, dividido entre a criação do fictício e a investigação do real, não cessando de reproduzir formas fixas e de inventar o possível, o género é à imagem da palavra que o designa: fluente em perpétua expansão» (Bourneuf, Ouellet, 1976: 9).

O romance conhece um novo formato. O conceito passa a designar uma composição em prosa, complexa porque detentora de várias ações, com personagens situadas num determinado tempo e espaço. Estas histórias fictícias surgem publicadas em formato de folhetins, editados em fascículos ou em suplementos de jornal, vocacionados para entreter e, frequentemente, moralizar.

Os séculos XVII e XVIII são pouco favoráveis à produção romanesca. O estilo barroco influenciou a produção literária, resultando em narrativas muito extensas, com ações rebuscadas e inverosímeis, com um sem número de aventuras, confusões, personagens, monstros e gigantes, destinadas a um público frívolo e de nível cultural inferior. Nesta época, o romance é desprestigiado, destinado ao público feminino desocupado, proporcionando-lhe momentos de entretenimento e evasão.

Ainda nesta época, interessa relembrar o romance picaresco, nascido em Espanha e disseminado pela Europa através de imitações e traduções, o qual procura fazer uma descrição mais realista dos hábitos e costumes do seu tempo. O pícaro, personagem central dos romances picarescos, apresenta-se como oposto ao herói clássico, questionando os poderes instituídos, anunciando um tempo de mudanças, de mentalidade e de questionamento dos modelos clássicos. Este será o modelo embrionário do romance moderno, uma vez que reflete alguma observação e análise dos comportamentos dos homens e do funcionamento social. Aguiar e Silva explicita claramente esta ideia:

Através da sua rebeldia, do seu conflito radical com a sociedade, o pícaro afirma-se como um indivíduo que tem consciência da legitimidade da sua oposição ao mundo e que ousa considerar, em desafio aos cânones dominantes, a sua vida mesquinha e reles como digna de ser narrada. Ora o romance moderno é indissociável desta confrontação do indivíduo, bem consciente do carácter legítimo da sua autonomia, com o mundo que o rodeia. (Silva, 1988: 677)

Mas, no início do século XIX, o romance sofre uma metamorfose. A classe burguesa surge mais exigente e seletiva. Assiste-se a um desmesurado aumento da população leitora, o que leva a uma maior proliferação de construção de romances, de forma a satisfazer as exigências deste público. O Romantismo, na segunda metade do século XIX, marca esta fase áurea do romance. As temáticas centram-se no amor impossível, no sentimento, na emoção e na genialidade, com características melodramáticas e cenas pungentes de fatalismo e dor. Com o surgimento dos ideais liberais, um carácter nacionalista vai invadindo a classe burguesa e letrada. Sobrevalorizam-se as capacidades nacionais e procura-se no passado, na Idade Média, as raízes nacionalistas, bem como os modelos de conduta e exemplos a seguir, que possam servir para demonstrar a grandeza nacional.

Mitificam-se os heróis nacionais, elevam-se à categoria de feitos heróicos os momentos históricos relevantes. Almeida Garrett e Alexandre Herculano desempenham um papel determinante na introdução do Romantismo em Portugal, bem como na revitalização da cultura nacional. Almeida Garrett impulsiona e dinamiza o teatro, produzindo novos textos e implementando o teatro nacional D. Maria. Como elemento do governo, recolhe textos tradicionais, dando origem ao Romanceiro Nacional, escreve romances, nomeadamente *Viagens na minha terra*, que ficaram na história como modelos do Romantismo europeu. Alexandre Herculano foi uma figura determinante para a disciplina de História, pois escreveu a primeira História de Portugal, a partir da leitura e análise de documentos. Mas será no romance que terá um papel determinante, pelo caráter didático e o teor filosófico dos seus textos. Outros autores importantes do Romantismo nacional são Camilo Castelo Branco – que muito enriqueceu a novelística e romance portugueses –, Júlio Dinis e João de Barros.

Na segunda metade do século XIX, na sequência de um forte desenvolvimento cultural, político e científico, surge uma nova corrente cultural que influenciou todos os setores da sociedade. A Revolução Industrial ditou um forte incremento da indústria. As diferentes áreas da sociedade especializam-se. Com o desenvolvimento das ciências exatas e experimentais, novas teorias filosóficas, como o Idealismo de Hegel, o Socialismo de Proudhon, o Positivismo de Comte, e o Evolucionismo de Darwin e Lamarck surgem, levando à crença nos princípios de justiça e igualdade. Trata-se de um materialismo optimista que acredita no progresso técnico e provoca uma verdadeira revolução cultural. O atraso do passado é explicado pela passividade do Homem e a sua crença nas forças sobrenaturais. Estabelece-se, então, que o conhecimento científico é a única forma de conhecimento verdadeiro. De acordo com os pensadores da época, somente se pode afirmar que uma teoria é correta se ela foi comprovada através de métodos científicos válidos. Como reação ao individualismo e sentimentalismo romântico, o Realismo propõe uma descrição das realidades sociais de forma objetiva e crua.

Em Portugal, o Realismo iniciou-se com a Questão Coimbrã, quando um grupo de jovens estudantes de Coimbra põem em causa os valores que norteavam a geração anterior, o que veio a resultar na realização das «Conferências democráticas», um conjunto de

conferências sobre os mais diversificados temas culturais, sociais, políticos e económicos foram desenvolvidos e debatidos. Antero de Quental, Eça de Queirós, Ramalho Ortigão, Oliveira Martins, Jaime Batalha Reis, Teófilo Braga, Guerra Junqueiro, jovens curiosos e instruídos sobre as novidades e novas ideologias europeias, questionam o tradicionalismo, provincianismo e conservadorismo nacionais. Sem dúvida, estes homens representaram uma mudança ideológica que se viria a refletir não só na literatura, mas em todos os quadrantes da sociedade, desde a política à filosofia, à literatura, à economia. O Naturalismo vem extremar as principais características do Realismo, defendendo que o homem é condicionado pelo ambiente em que vive, pela sociedade e pela hereditariedade, pelo que a literatura deveria ser um estudo exato e científico dos temperamentos humanos e dos meios sociais. Émile Zola é o representante mais emblemático do romance realista/naturalista.

É no declinar do século XIX e inícios do século XX que o romance sofre mais um prenúncio de declínio e que mais uma metamorfose se realiza com o advento do romance moderno. Aguiar e Silva sintetiza este momento de forma exímia:

(...) relativamente aos modelos, tidos como “clássicos” do século XIX: aparecem os romances de análise psicológica de Marcel Proust e de Virgínia Woolf; James Joyce cria os seus grandes romances de dimensões míticas, construídos em torno das recorrências dos arquétipos (*Ulisses e Finnegans Wake*); Kafka dá a conhecer os seus romances simbólicos e alegóricos. Renovaram-se os temas, exploraram-se novos domínios do indivíduo e da sociedade, modificaram-se profundamente as técnicas de narrar, de construir a intriga, de apresentar as personagens. Sucedem-se o romance neo-realista, o romance existencialista, o *nouveau roman*. O romance não cessa, enfim, de revestir novas formas e de exprimir novos conteúdos, numa singular manifestação da perene inquietude estética e espiritual do homem. (Silva, 1988: 684)

Se o romance neorrealista se caracterizou pelo seu carácter marcadamente ideológico, recuperando o objetivismo e realismo da descrição das classes sociais divididas entre os capitalistas e os operários, o Nouveau Roman procura estilhaçar todas as regras e condicionalismos de construção do romance. O Neorrealismo entende que a arte deve ter uma vocação utilitária, assume uma dimensão de intervenção social, agudizada pelo pós-

guerra e pela sedução dos sistemas socialistas. As personagens representam grupos sociais, pois são essencialmente personagens-tipo, situadas num espaço concreto. Com efeito, os neorrealistas procuram ser muito objetivos, recriando a realidade social. Mas procuram orientar a realidade para transformações profundas com que sonham e em que estão empenhados. O narrador é onisciente, isento, relata os acontecimentos como se de uma reportagem se tratasse. O escritor neorrealista tinha como missão denunciar as injustiças sociais, dispondo-se ao serviço da sociedade, procurando transformá-la num sistema humano mais justo.

Em Portugal, o Neorrealismo ficou marcado por um conjunto de escritores empenhados na denúncia e intervenção política e ideológica, como sendo, Alves Redol, Fernando Namora, José Ferreira Gomes, Manuel da Fonseca, José Ernesto de Sousa.

É em oposição a esta forma de produção literária, ou a todas as formas literárias até aos seus dias, que surgem os cultores do Nouveau Roman. Segundo Alexandre Pinheiro Torres, «Como nouveau roman rejeita-se em bloco, esta pretensão de se observar a realidade submetendo-a à intenção de a fazer girar em torno de quaisquer corpos de ideias previamente determinados. Regressa-se, pois, ao plano do objeto» (Torres, 1967: 47).

Não é fácil caracterizar esta corrente literária surgida na década de 50 do século XX, em França. Os seus teorizadores e defensores têm em comum, principalmente, uma vontade imensa de percorrer caminhos inexplorados, na senda de encontrar processos de elaboração do romance livre de regras ou estruturas tradicionais. Os escritores que mais se destacaram nesta corrente estético-literária foram Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor, Robert Pinget, Jean Ricardou e Claude Simon.

Em oposição ao culto exclusivo do humano, à cristalização das formas narrativas da personagem, da ação, do caráter de compromisso, colocam-se os escritores do Nouveau Roman, conscientes do momento histórico em que vivem, onde submerge a instabilidade do conhecimento, da ciência e de toda a lógica. O quotidiano fragmentou-se e as características romanescas e literárias acompanham todo o sentimento de frustração, de incerteza e caos que se vem instalando como nova ordem dos tempos. Alain Robbe-Grillet clarifica essa transformação: «Hoje, o nosso mundo está menos seguro de si mesmo, mais modesto talvez, uma vez que renunciou à pessoa todo-poderosa, mas também mais

ambicioso, uma vez que olha para além. O culto exclusivo do “humano” cedeu lugar a uma tomada de consciência mais ampla, menos antropocentrista» (Robbe-Grillet, 1969: 23)

Este novo estado de consciência recusa a imposição de leis rígidas e significações preconcebidas, para dar lugar à exploração das correntes de consciência. Desta forma, o Novo Romance caracteriza-se pela propensão para a descrição objetiva das coisas, da forma como se apresentam aos olhos de quem observa. Consta-se a supremacia da visão particular e subjetiva. Sobre a ficção, refere Cristina Robalo Cordeiro:

Ao procurar dar conta da relação do homem com o real, o novo romance deixa-se seduzir por um paradoxal jogo de opostos, praticando ora uma visão objetual das coisas de que não é possível dar senão a superfície, ora uma visão totalmente subjetiva, substituindo a falsa clareza da psicologia tradicional pela *vérité des profundeurs*, dos tropismos, da subconversação, dos monólogos interiores, dos solilóquios desordenados e destituídos de lógica. (Cordeiro, 1997: 114).

O romancista debruça-se sobre o processo de construção do discurso, em que as palavras, a linguagem, a desvalorização da personagem ou da história se subvaloriza a favor do estilo e da subjetividade narrativa. Neste sentido, a questão do compromisso com os problemas sociais e políticos é também posta em causa. Para os cultores do Nouveau Roman, o único compromisso possível é com a linguagem, sendo que o aspeto formal é destacado face ao conteúdo do romance. Assim, considera-se ser um romance de rutura, em que o objetivo já não é de entretenimento, mas de reflexão sobre as regras de funcionamento e alienação da sociedade burguesa, que os novos escritores abominam. O leitor e o narrador transformam-se nos observadores de um conjunto de coisas, desprovidas de qualquer sentido, além da sua existência.

É dentro desta nova forma de escrever que surgem novas tendências de reflexão sobre a língua, sobre a sintaxe. O escritor torna-se um artífice da escrita, analisa o que produz, interfere na diegese, procede a um auto conhecimento na própria produção literária. O leitor assume também um papel determinante nestes romances, na medida em que se constitui como um interveniente ativo na produção de sentido do texto. Segundo Cristina Robalo Cordeiro, a intertextualidade torna-se, a partir deste movimento, indispensável:

(...) que, ao proceder à desmontagem analítica do texto, influi na sua própria produção -, de uma nova concepção de leitura – dinâmica produtora de sentido – e do aparecimento do conceito, doravante imprescindível para os estudos literários, de interdisciplinaridade o qual devora o génio pessoal na angustiante vertigem de uma inevitável e absoluta repetição e na consciência da impossível diferença e originalidade. (Cordeiro, 1997: 115-116)

Desta forma, o Nouveau Roman pretendeu ser, segundo a voz dos seus escritores, a proposta de um conjunto de iniciativas com diferentes concretizações, surgidas da necessidade de renovar a forma romanesca. E tal foi objetivamente conseguido, pois o romancista só podia dar do mundo uma visão subjetiva, fragmentária e inexplicável. O romance não podia ser fonte de alienação e divertimento e o seu consumo exigia reflexão e interiorização dos processos intelectuais e estruturais que condicionam a sociedade.

Em Portugal, existe uma forte implementação da corrente estético-literária do Neorrealismo. O sistema político ditatorial impelia a um compromisso com as circunstâncias sociais do recetor literário. Apesar de autores como Vergílio Ferreira, José Carlos Vasconcelos, Urbano Tavares Rodrigues terem sido recetivos às novas propostas literárias, um conjunto de escritores entendia, no entanto, que não havia outra forma de fazer literatura, senão de forma interventiva e denunciadora, de acordo com o projeto doutrinário vigente. Como Anabela Oliveira expõe: «O neo-realismo, tendo uma manifesta intervenção transformadora, é a literatura *engagée*, é a entidade que enfrenta a Censura, elemento central do dispositivo político destinado a assegurar o controlo de toda a operação intelectual, contra o elevado índice de analfabetismo e contra o baixo poder de compra» (Oliveira, 1997: 2).

O Nouveau Roman foi, assim, a causa de um confronto digladiado nas páginas dos jornais, onde se revelou a dificuldade de distanciamento relativamente ao Neorrealismo. Este revelava-se mais eficaz na denúncia da opressão social, pois era de fácil leitura num tempo em que urgia que a população tomasse consciência da sua condição e assumisse uma atitude crítica relativamente ao seu papel social.

É nesta ambiência que se alicerça a génese do romance contemporâneo em Portugal. A obra de Almeida Faria, *Rumor Branco*, será o pretexto para mais uma acesa discussão

pública entre Alexandre Pinheiro Torres e Vergílio Ferreira, que escreveu o prefácio do romance. A partir deste ponto, reflete-se sobre a ascensão e queda do Neorrealismo, bem como se problematiza a forma como é feita a criação e a crítica literária.

Foi, de facto, Almeida Faria o romancista que promoveu uma nova forma de criar o romance. Especialmente como o romance *Paixão*, Faria recriou a linguagem, inovou a estrutura discursiva com o recurso a uma estrutura epistolar, fomentou as intertextualidades com outras artes, suscitou uma profunda reflexão sobre a paixão de Cristo. As personagens, com as suas vivências sofridas e sacrificadas, evidenciam a adesão do autor a uma nova forma de escrever. Rosa Maria Goulart oferece-nos uma sistematização das características do romance de Almeida Faria, testemunhando ser este o ponto de partida de uma novíssima forma de fazer literatura:

Dá-nos, assim, Almeida Faria a História feita Literatura, em forma narrativa, poética, ensaística e dramática, por assim, dizer: a narrativa, como é próprio de quem, como ele, gosta de contar histórias; a lírica, própria de quem se compraz em aprofundar o inenarrável a partir daquilo que se narra; o drama, como que a instituir o grande palco da vida onde cada um é actor; o ensaio; como meio de tomar o espaço ficcional, como não raro acontece na literatura do séc. XX, lugar onde as verdades da vida são duplamente tratadas – Pela ficção, que as coloca num mundo alternativo; pela reflexão que, problematizando-as, no-las restitui ao nosso viver quotidiano. (Goulart; 2004: 286-287)

O romance contemporâneo apresenta-se com determinadas características que o distanciam de épocas anteriores pelo facto de ter assumido um carácter mais universal, mais liberal, mais diverso e plural, sendo cada vez mais difícil enquadrá-lo em correntes estético-literárias específicas. Segundo Miguel Real, «As categorias estéticas do romance são universais, legado cultural da civilização ocidental e o tema evidenciado (o homem em múltiplas situações) igualmente universal» (Real, 2012: 21).

Mas estes são aspetos do romance de todos os tempos. O que se torna próprio do romance atual é essa busca incessante da originalidade na exploração da palavra, essa recriação da linguagem que invade cada nova edição.

A integração de Portugal na Comunidade Europeia, o fenómeno da globalização, o alargamento de problemas comuns a vários países da Europa, a alteração do público leitor, o carácter mais humanista que invade a literatura tornam-se frequentes alvos de análise e discussão. A obra literária, e o romance contemporâneo em específico, já não está apenas confinada a uma função lúdica, testemunhal ou pedagógica e já não se encontra direccionada para um grupo comunitário reduzido. O escritor é cada vez mais universalista, conhece o mundo global e problematiza questões que envolvem qualquer ser humano, independentemente da sua etnia, língua ou nacionalidade. Miguel Real sintetiza este aspeto da seguinte forma: «De facto, tanto por defeito de arrastamento quanto pela qualidade intrínseca da obra dos novos romancistas, o romance português internacionalizou-se, conquistando espaços exteriores de tradução e publicação. (...), os romances não são escritos exclusivamente para o público português (...), destinam-se a um público universal e a um leitor único, mundial, ecuménico» (ibid.: 23).

Foi-se verificando outro aspeto: que o estatuto do autor também tinha sofrido profundas transformações. Com efeito, o autor da primeira metade do Século XX era, reconhecidamente, um estudioso e um conhecedor dos movimentos profundos da cultura e da sociedade. Fundamentava-se historicamente e procurava retratar as diversas vertentes da sociedade regional ou urbana. Os autores estavam comprometidos com ideologias e pertenciam as correntes estético-literárias definidas e fechadas em si, pois eles «sabiam-se empenhados, comprometidos, “engajados”, afastavam toda a presumida neutralidade da indiferença e praticavam a arte do romance com o mesmo risco e a mesma ousadia por que diferiam ou derrubavam barricadas» (ibid.: 30).

No Século XXI, desapareceu a preocupação de grupo. Cada autor se apresenta por si mesmo, procurando sobressair através da originalidade, subvertendo regras construtivas, propondo novas formas de abordagem linguística, gramatical, e as temáticas tornam-se muito diversificadas. Os autores surgem de diferentes classes profissionais e propõem-se ao público-leitor como vedetas, isto é, como criativos dignos da atenção da publicidade, sujeitos a técnicas de marketing, e as suas obras são promovidas pelos mesmos meios dos produtos de consumo quotidiano.

Desapareceram os grupos ou correntes literárias espartilhadas nos seus valores e preceitos, tornando-se a atividade literária num ato individual: «hoje (...) reflexo de uma sociedade anémica, apática e individualista, pragmática e tecnocrata, a militância literária desapareceu (...). A atividade individualizou-se, estendeu-se a novas camadas etárias e sociológicas da população até há pouco imunes à literatura» (ibid.: 33).

Enfim, a par da alteração radical do estatuto social do autor, da modificação do entendimento da obra literária como um objeto de distração, efêmero e utilitário, assistimos a uma «profunda desintelectualização da literatura portuguesa» (ibid.: 34), em que o objeto intelectual se transformou num objeto de consumo, de fácil acesso e sujeito às leis do mercado e do marketing.

Neste sentido, assistimos à distinção que é importante fazer entre «o romance de mercado destina-se a ser usado (a expressão é esta: «usado», não usufruído) pelo leitor como cócegas para a alma, extraindo dele, sobretudo, não uma função estética (...), mas uma função consolatória...» (ibid.: 34), e «O romance como obra de arte, diferentemente, deixa a mente e a sensibilidade do leitor em estado de choque emotivo, subvertendo-lhe algumas das suas certezas cristalizadas, levando-lhe um contínuo de interrogações existenciais (...) de natureza social, política, religiosa, ideológica até idiossincrática, que, se lhe não altera a visão do mundo, abre nesta rijas fendas ou cria novas dobras no seu horizonte cultural» (ibid.). É nesta categoria onde, naturalmente, consideramos estar integrada a obra de Lídia Jorge.

De facto, a abordagem temática da obra em estudo é universal. O tema da internacionalização do crime, da corrupção e dos negócios ilegais é comum a toda uma Europa, às voltas com os seus profundos problemas de idoneidade, com a falta de credibilidade e com um modelo conceptual e humanista que se vem revelando pouco eficaz e até inconsequente. Os aspetos financeiros e mercantilistas sobrepõem-se às populações, aos grupos sociais menos favorecidos e até mesmo aos valores culturais de cada comunidade. As especificidades das diferentes regiões europeias e dos diversos grupos sociais e culturais não se coadunam com lucros imediatos nem com concepções monetárias e económicas virtuais, geridas por um conjunto de tecnocratas alheados dos problemas concretos dos comuns mortais.

Autores como Lídia Jorge, José Saramago, António Lobo Antunes, Valter Hugo Mãe, Afonso Cruz, José Luís Peixoto, entre muitos outros, são hoje considerados a nova geração literária nacional, na medida em que apresentam e problematizam conceções narrativas que tornam o novo romance nacional reconhecidamente interessante e vanguardista, tal como Miguel Real afirma: «o romance português é hoje dominado pela multiplicidade de estilos, de temas, de conteúdos e de estruturas narrativas, como se cada escritor se constituísse em luz de si próprio, fortalecido por uma errância de processos formais de escrita, desde o romance clássico ao mais experimental» (ibid.: 55).

Uma análise, não necessariamente exaustiva, dos aspetos estruturais do romance atual, leva-nos a concluir que um longo passo foi dado no sentido da individualização, da liberdade no tratamento das categorias narrativas, na recriação das funções ou dos contributos das personagens, do narrador, do tempo ou do espaço.

Desde a década de setenta do século XX, o romance contemporâneo apresenta-se com um narrador liberto do seu carácter superior, uma vez que este assume características bem mais complexas, que o tornam personagem, autor, comentador, relator, cronista, entre outras atribuições que lhe vão sendo imputadas.

Na obra de Lídia Jorge, o narrador institui-se como uma entidade, situando-se entre uma personagem quase figurante e um inspetor que procura unir e dar sentido a um conjunto de factos e pesquisas, acabando por ser a figura reflexiva e opinativa dos acontecimentos que relata: «O narrador e pressuposto autor é, também, o leitor de textos alheios a que teve acesso – agendas de bolso e da secretaria, inquéritos, depoimentos, fotografias, um dossier, textos processuais – que, uma vez transcritos, incitam o leitor extratextual, que assume fascinado a função de detetive, a construir a sua interpretação» (Faria, 2009: 125). Este inspetor acaba por ser a voz que não deixa silenciar o que as outras personagens têm a função de calar.

O romance passa a estruturar-se internamente, de acordo com o interesse do autor e os objetivos da obra, libertando-se de estruturas aristotélicas tradicionais, desaparecendo a divisão em capítulos ou desobedecendo a qualquer lógica de organização exterior. O tratamento da categoria do tempo passa a ser reestruturado no interior do romance, subvertendo e desafiando o tempo cronológico.

Nesta época contemporânea, a ação e a intriga não têm necessariamente de existir na obra literária, pois elas «perdem-se a favor da deriva especulativa, quando não mesmo do ensaio, no interior do próprio romance» (ibid.: 96).

O romance contemporâneo já não é passível de ser estratificado de acordo com correntes literárias, grupos ideológicos ou sentimentos de pertença a um coletivo com identidade específica. Este tornou-se mais individualizado, sendo possível encontrar um traço que por todos perpassa: o seu cosmopolitismo:

a novidade literária que atravessa as obras dos autores que se iniciam no romance (...) reside na existência de uma imensa pluralidade de géneros, temas, estilos, que, desprovidos de uma unidade interna, consciente por si, só podem ser agrupados segundo um conceito externo, de todos aglutinador – cosmopolitismo, (...). Para esta novíssima geração literária, não só não há temas tabus como tudo vale literariamente – todas as ideias, todas as histórias, todos os factos – desde que resulte num texto esteticamente belo (ibid.: 184).

Apesar de Lídia Jorge não constituir etariamente uma autora da «novíssima geração literária» (ibid.), a sua criação literária está muito próxima das características enunciadas, quer pela atualidade dos temas explorados (a violência social, as questões cada vez mais prementes da sanidade mental, os crimes internacionais de tráfico de droga ou seres humanos), quer pela desconstrução das estruturas narrativas, quer pela premonição que representa a obra em estudo, quando antecipa um tempo de crise que se virá a concretizar em 2008, um ano após a publicação de *Combateremos a sombra*.

Contudo, a obra em análise não caracteriza os momentos históricos conturbados em que vivemos apenas pela assunção de uma atitude existencialista do protagonista em confronto com um mundo em crise. A obra em análise também vem expor uma ainda inexplicável tendência para anular o indivíduo como ser único. Este é observado de acordo com o seu valor material e utilitário e não como ser universal com as suas dimensões espiritual, existencialista, intelectual e cultural. A obra em análise testemunha uma regressão, relativamente à percepção ancestralmente compreendida de que é o homem, com as suas capacidades e potencialidades, que dá sentido ao mundo como o conhecemos hoje.

O ambiente social por onde as personagens da obra se movimentam é metaforizado nas condições meteorológicas que se abatem sobre a cidade. Lisboa (ou qualquer outra cidade europeia, segundo a autora) está envolta num clima sombrio de chuva intensa, frio, vento e nevoeiro húmido. Como estratégia estética narrativa, mas também no sentido de reforçar o cenário das ações que se sucedem, dir-se-ia que a própria natureza se rebela perante os comportamentos e as opções do Homem. Em José Gil encontramos uma tentativa de definição deste estado da humanidade:

(...) uma neblina presente que se apodera do interior da consciência e a roi sem que ela dê por isso. Um “branco psíquico” ou melhor, uma multiplicidade de brancos psíquicos atravessam a consciência clara, de tal maneira que, sem que ela se aperceba, formam-se maiores obscuridades e confusões. É o branco psíquico inconsciente, esfarelado, fragmentando a consciência em mil bocados... (Gil, 2004: 19)

Aliás, esta neblina branca ou opaca já nos tinha sido anunciada por José Saramago, no seu romance *Ensaio sobre a cegueira*, «O cego ergueu as mãos diante dos olhos, moveu-as, Nada, é como se estivesse no meio de um nevoeiro, é como se tivesse caído num mar de leite» (Saramago, 1999: 13).

Na obra em estudo, essa neblina branca surge materializada na meteorologia. O clima, frequentemente revoltado, sujeita as pessoas, que sob ele vivem, a sentirem a opressão de um fator abstrato que condiciona esse clima. Não é, neste caso, uma cegueira banca, mas as sucessivas chuvas torrenciais, os ventos fortes, as torrentes de águas que as infraestruturas da cidade não conseguem drenar. Se, em Saramago, a cegueira foi causa do caos e desmoronamento social, em Lídia Jorge, as tempestades invernais envolvem a morte de Elísio Passos e a desintegração familiar e afetiva de Osvaldo e Cristina. Ambos acontecimentos desintegradores, coletivos ou individuais.

2.2. As vozes do narrador

*O inominável é o que mais valeria a pena nomear. O
imponderável é o que mais importaria pensar. O
mistério da arte ou da beleza é o que mais
importaria revelar.*

Vergílio Ferreira

O romance abre com uma voz cognoscente. Uma declaração que mais se assemelha a uma afirmação lapidar face à memória e ao seu papel determinante na vivência da recordação.

O início do discurso narrativo, em primeira pessoa do plural, leva o leitor a estabelecer com o narrador uma determinada relação instintiva, ou intencionalmente eivada pelo autor: «Deveríamos rir-nos da fragilidade da memória, ou pelo menos sorrirmos das artimanhas do seu esquecimento» (Jorge, 2007: 11). Esta declaração inicial implica, de imediato, o leitor, pois o que a seguir se lê é a evocação de uma data que toda a população ocidental esperou, colocando nesta transição milenar expectativas de melhores e mais seguros tempos, «Na verdade, decorridos três anos depois da passagem do Milénio, se nos perguntarem o que sucedeu durante essa noite que então tomámos por memorável, pouco mais do que a figura sideral de um fogo-de-artifício em forma de chuva de estrelas a cair sobre o estuário de um rio nos virá à mente» (ibid.).

Há uma intencionalidade muito discreta de prender o leitor e de o tornar agente da decifração de um enigma que, gradualmente se vai desvelando ao longo do texto. Um desafio, colocado ao leitor, vai transformá-lo num elemento fundamental, desde que ele o aceite: «E no entanto, a vida não se passou bem assim» (ibid.: 11). E, assim, «Lídia Jorge aproxima-se de Jorge Luís Borges – autores que *inventam o leitor como herói a partir do espaço que se abre entre a letra e a vida...*» (Apud Faria, 2009: 125).

Esta estratégia discursiva torna-se mais evidente a partir do Século XIX, quando o narrador passa a entabular um diálogo com o leitor virtual, no sentido de implicar este na construção ficcional do enredo. Segundo Bourneuf e Ouellet, «Se o narrador camufla amiúde a sua

presença ou não tem preocupação de estabelecer um laço visível com [o público], em certas épocas – no século XVII e sobretudo no XVIII, no momento em que o romance tenta tornar-se um género importante –, ele pretende marcar com clareza o seu papel, justificando o conteúdo ou o âmbito da sua narrativa ou fazendo-nos penetrar no seu gabinete de trabalho» (Bourneuf, Ouellet, 1976: 102).

Todavia, é a partir do século XX que a questão da relevância e do papel do narrador na obra literária desencadeia maiores preocupações.

Ao nível da teoria literária, Wayne Booth, na década de sessenta, na sua obra *A retórica da ficção* (1961), abre o caminho para uma mais clara interpretação da categoria do narrador, propondo entre este e o autor real, o conceito de autor implícito:

Narradores e refletores na terceira pessoa diferem consideravelmente, conforme o grau e espécie de distância que os separa do autor, do leitor e das outras personagens da história. Em qualquer experiência de leitura, há um diálogo implícito entre autor, narrador, as outras personagens e o leitor. (Booth, 1980: 171).

Sendo o narrador a «entidade fictícia a quem, no cenário da ficção, cabe a tarefa de enunciar o discurso como protagonista da comunicação narrativa» (Reis, Lopes, 1991: 205), ele não é passível de ser identificado com o autor real. Mas, na narratologia contemporânea, encontramos uma entidade transitória, o autor empírico, que possibilita explorar a tendência imprecisa e equívoca da condição de narrador.

O autor implícito é um tipo de perspectiva literária criada por Wayne Booth; é uma espécie de narração em que a perspectiva do autor se deduz do texto. Numa época em que a literatura contemporânea recria e subverte as tradicionais categorizações, procura novas representações do real, de acordo com a multiplicidade e diversidade do mundo atual, as estratégias de comunicação e sedução do leitor estão, antes de mais, no interior da obra, como Ravetti o declara:

O romance contemporâneo, de trama problemática, fragmentário ao extremo, avesso às formas mais difundidas de enredos e formatos, demonstra uma radical vontade de estilhaçar os géneros tradicionais, rompendo ao mesmo tempo com as mais conhecidas convenções narrativas, especialmente as que concernem ao narrador cujo discurso é

tecido «na substância viva da existência», como afirma Walter Benjamim no seu célebre ensaio sobre o tema. (Ravetti, 2009: 73-74)

A recente geração de escritores cultiva posturas mais livres e desprendidas, perante a atualidade e multiplicidade de realidades existenciais.

Além disso, o surgimento de um autor implícito, distinto do narrador, não pode afastar-se da «representação ideológica que na narrativa concretiza» (Reis, Lopes, 1991: 202). Estas «intrusões» (ibid.: 202) incidem sobre o leitor, levando-o a refletir sobre os seus valores e crenças. Desta forma, o autor implícito, na obra em estudo, não se coíbe de projetar uma leitura crítica, consciente e refletida sobre a complexidade do tempo social e cultural onde a intriga se desenrola:

A fotografia do gestor público andava por todo o papel que consentisse impressão. Com o nome próprio de José Maria Adolfo, a sua imagem tanto se multiplicava nos jornais de referência, onde aparecia reproduzido a preto e branco, enquanto administrador de prestígio, em pose de estado, como surgia a cores, nas revistas mundanas, enquanto homem verdadeiramente mundano. Num e noutro caso, sempre com a mesma cara triunfante, cara de foca. Um rosto redondo, um nariz redondo, uma testa curta, abaulada, um queixo papudo, uns óculos redondos, guardando atrás das lentes uns olhos vivíssimos, tudo isso rematado por espesso cabelo grisalho, e fatos de cor de cimento. (Jorge, 2007: 106).

Nesta caracterização da personagem está patente a descrição de uma personagem-tipo da época contemporânea, o gestor público, cuja descrição é verdadeiramente pejorativa. A descrição da personagem reflete uma imagem esférica, a alcunha de foca, escorregadio e falso no seu sucesso, indicia o carácter pouco honesto desta figura publicamente reconhecida.

É nossa convicção que a obra em estudo assume, em si, um autor implícito, que «muitas vezes, reserva para si o conhecimento de informações que a ninguém, a não ser o próprio autor implícito, cabe saber naquele momento (...) mesmo com a presença do narrador, é preciso que o texto cause no leitor o questionamento sobre o que mais o autor implícito tem a lhe contar» (Lottermann, 2009: 22).

A provar tal convicção estão expressões que iniciam alguns blocos discursivos e que mantêm a atenção do leitor, bem como revelam um autor implícito com carácter premonitório, fazendo lembrar o coro da antiga tragédia grega: «médico e paciente enlaçados naquela conversa terrível, embora nessa altura ainda nenhum deles soubesse que o trânsito se encontrava cortado, que não havia táxis, que iria ser necessário perto de uma hora para retirar o carro da encruzilhada onde tinha ficado entalado. Ainda não sabiam.» (Jorge, 2007: 41).

O autor implícito está presente quando antecipa os acontecimentos, pois ele é detentor de uma informação que nem o próprio narrador possui: «Porque tudo iria ser normal no dia seguinte» (ibid.: 65).

É o autor implícito que destaca as características da sociedade que descreve, talvez subjetivamente, pois interessa descrever o momento histórico presente e envolver o leitor na leitura, interpretação e análise crítica deste tempo:

Quando se fechava a revista ficavam todos copulando lá dentro, uns sobre os outros, unidos no interior das folhas, as caras estampadas coladas ao papel como borboletas num herbário, que em vez de ervas estampasse bichos. Cada revista, cada cópula coletiva. Um bichário. (ibid.: 106).

Ou quando, descrevendo longamente uma situação que se revela uma crítica social, a desvaloriza, deixando-a a quem queira sobre ela pensar, retomando de novo o papel de investigador:

Precisamente, o que ele contou, nessa noite, em primeiro lugar, não foi a longa cena do Pequeno Fórum, foi a breve conversa mantida ao telefone com Rossiana. Disse que já se encontrava na Avenida quando se lembrou de ligar o telemóvel – *Querido, driblámo-los*. (ibid.: 366)

Consideramos que Lídia Jorge cria, na obra em análise, um leitor, também implícito, um leitor que se identifica com o conjunto de valores e o posicionamento do autor, acontecendo-se que «Leitores que partilham com o narrador e o autor os seus conceitos, mais facilmente se deixam envolver pelo texto e seguem as normas por ele sugeridas» (Lottermann, 2009: 23), e que se predispõe a ser guiado por um caminho complexo e nem

sempre seguro: «*Judiciária e Polícia* – Ele contaria depois que pelas onze e meia da manhã seguinte →» (Jorge, 2007: 70); «Os dias que se seguiram iriam ser difíceis de reconstruir»; «Pelo menos foi isso que ela contou, no verão seguinte» (ibid.: 81); «Na altura, essa normalidade tinha-a chocado» (ibid.: 82); «Mas sobre esses dias de Janeiro, Osvaldo Campos contou de forma diferente» (ibid.: 95); «Durante vários dias, Osvaldo Campos contou invariavelmente o mesmo» (ibid.: 137). E muitos outros exemplos poderiam testemunhar que vários romances de Lídia Jorge põem em cena um leitor instigado pelo enigma-textual, ou seja, aquele que aceita o convite para uma leitura labiríntica, paradigmática e que, tomando caminhos transversais, opta por perder-se nos atalhos abertos pelo jogo intertextual e segue as pistas das remissões, inteiramente obcecado em repor a verdade dos factos. (cf. Faria, 2009: 126).

Na sequência do referido anteriormente, dizer que o narrador da obra em estudo é heterodiegético ou homodiegético, onisciente ou de focalização interna é uma classificação muito redutora, dada a complexidade e dimensão deste narrador-autor, que só muito mais tarde se revela também como personagem.

Estamos, pois, perante uma obra em que o narrador se assume como o organizador e catalogador dos acontecimentos que vai narrar, já que é ele o porta voz de vários depoimentos que se vão revelando ao longo do texto. Vejamos os seguintes exemplos: «Osvaldo Campos haveria de dizer mais tarde que os olhos de Maria Cristina, naquele momento, tinham luzes de raiva» (Jorge, 2007: 17); «Admito então que tudo se tenha passado do seguinte modo – Quando Osvaldo (...)» (ibid.: 19); «Osvaldo Campos contaria depois que (...)» (ibid.: 31); «Mas na Agenda de Bolso os termos eram outros no que se referia a esses dias de sol. Por esses apontamentos se pode ver (...)» (ibid.: 118); «Sobre esses dias, ela acabou por dizer (...)» (ibid.: 384).

Segundo os estudos de Booth e Ricoeur, um narrador não confiável é um narrador que «desordena as expectativas, deixando o leitor na incerteza sobre até que ponto ele quer, afinal chegar» (Apud Angelini, 2008: 34). É um narrador desestabilizador, em quem o leitor não pode confiar. Este tipo de narrador distingue-se do narrador que mantém um pacto de proximidade com o leitor, na medida em que transfere para este último alguma da responsabilidade da realização da obra ficcional.

É, com frequência, uma personagem que, envolvida na história que conta, narra uma versão parcial dos factos ou se concentra num ponto de vista que lhe interessa.

O narrador não confiável, desamparando o leitor, obriga-o a «decifrar o texto a partir dessa desconfiança instaurada» (ibid.).

Nesta perspetiva, o leitor torna-se um elemento fundamental da obra, porque «a obra que apresenta um narrador não confiável exige um leitor diferenciado, que entenda a proposta narrativa e que compactue com ela» (ibid.: 36). A obra literária só se completa e realiza verdadeiramente quando o leitor real lhe confere continuidade no ato da leitura, «Por conseguinte, a leitura deixa de ser «uma viagem confiante feita em companhia de um narrador digno de confiança, e torna-se um combate com o autor implicado, um combate que o reconduz a si mesmo» (ibid.: 36).

Serão as experiências, vivências e diferentes conceptualizações das mensagens interpretadas e trabalhadas pelo leitor que recriarão a própria obra literária como um texto em aberto, onde o leitor implementa a sua própria invenção. O leitor influencia ao «Ler como se o livro nunca tivesse acabado. (...) O texto fechado e perfeito não existe. O acabamento no sentido artesanal, faz com que se busquem os lugares de construção em seu avesso e se apresente o problema do sentido de outra maneira» (Piglia, 2006: 158).

Ora, é nossa convicção que o narrador do romance *Combateremos a sombra* se pode classificar como não confiável: por um lado, apresenta-se como uma personagem que participa na história que conta, atrasando a revelação da sua presença até perto do final da história:

Virou-se para trás, e eu estava lá.

Já o encontro com Rossiana de Jesus Inácio deu-se no pino do Verão seguinte, em Madrid.

Ficámos no Hotel Suécia, e ela colocou a *Nikon* sobre a mesa. (Jorge, 2007: 481).

Por outro lado, a intriga vai sendo narrada de forma fragmentária, centrada em depoimentos recolhidos e documentos colecionados, fotografias, um dossiê, textos processuais, que o narrador vai desvendando em blocos temporais sucessivos, arrastando o

leitor num percurso simultaneamente de descoberta e pesquisa. Segundo Faria, «O narrador e pressuposto autor é, também, o leitor de textos alheios a que teve acesso (...) que, uma vez transcritos, incitam o leitor extratextual, que assume fascinado a função de detetive a construir a sua interpretação» (Faria, 2009: 125).

Apresentamos exemplos do que consideramos demonstrar os diferentes documentos consultados, nomeadamente as agendas de Osvaldo Campos e o dossiê revelador: «E Osvaldo Campos deixou escrito, na sua Agenda de Bolso – *Domingo, 14 de Janeiro, Aquela gaja lá está sentada no escuro. Dias terrivelmente mesquinhos. Um nevoeiro asqueroso*» (Jorge, 2007: 108); «Mas na Agenda de Bolso os termos eram outros no que se referia a esses dias sem sol. Por esses apontamentos se pôde ver, definitivamente, como *Mesquinho* foi a palavra mais anotada, durante esse período triste. A 23 de Janeiro, ele escreveu mesmo um superlativo invulgar, *mesquinhíssimo*. Mas não apontou razões» (ibid.: 119); «O dossier de argolas alçadas como ratoeiras mantinha-se exposto sobre a secretaria, e tinha agora uma designação a toda a largura da lombada – AQUELE DOSSIER. Como designar aquele dossier?» (ibid.: 396)

Só na sétima parte da obra, *Processo de Primavera*, conhecemos este narrador, afinal uma narradora, Marisa Otaviano, jornalista. Será ela a fiel depositária dos factos que Osvaldo esperava, pudessem levar à denúncia de uma situação criminosa e sombria. A personagem envolve-se n'«os territórios proibidos» (ibid.: 384), consciente e crente numa revelação salvadora.

Outra razão porque consideramos estar em presença de um narrador não confiável prende-se com a forma como o narrador vai desvelando os sucessivos planos de ação, manipulando a sequência temporal, de forma quase indiferente e desapaixonada, colocando nas mãos do leitor a responsabilidade da sua progressiva descoberta dos factos: «Era um exagerado, aquele Lucas, diria ela, depois» (ibid.: 141); «Voltaria, sim, voltaria ao longo de doze meses seguidos» (ibid.: 148); «O que ela contou, no Outono seguinte, é que depois Osvaldo a tinha agasalhado dentro do *anorak*» (ibid.: 307). A narradora jornalista antecipa os acontecimentos sem os revelar, desempenhando simultaneamente o papel de autor implícito e narrador não confiável, implicando o leitor no papel de detetive, como o podemos constatar no seguinte excerto:

Esta foi a matéria mais consistente que conduziu à formulação daquilo que depois foi designado por *Pista Escura*.

Verdade seja dita que ele nunca falou das fotografias, nem tinha que falar. As fotografias foram encontradas dentro dum dossier, datadas de 25 de Fevereiro desse ano. Mas houve mais, já que o psicanalista manteve os telefones desligados até ao dia 27 à noite, Terça-Feira de Carnaval, e ela ainda o fotografou por duas vezes, primeiro a caminho da tasca e depois diante do mar, perto da beira das ondas. (ibid.: 311)

A complexidade deste narrador confirma-se, ainda, pela pluralidade de pontos de vista sobre os quais é apresentada a intriga. Verifica-se uma alternância entre a onisciência e a focalização interna, que vai sendo colocada através de diversas estratégias discursivas, como o monólogo interior (apresentado em itálico ou entre aspas), o relato em terceira pessoa ou o discurso indireto livre, exigindo uma vez mais um leitor concentrado no que se vai passando no labirinto dos factos revelados. As opções de focalização, por parte do sujeito da enunciação, traduzem também diferentes graus de subjetividade realizados.

Neste sentido, consideramos que o narrador da obra em estudo é diverso e múltiplo, assumindo-se como heterodiegético ou homodiegético, de acordo com os interesses ou perspetivas que o autor implícito pretende apresentar.

Quando o narrador é heterodiegético, predomina uma focalização onnisciente, em que o narrador revela um conhecimento ilimitado da obra. Mas vejamos o que Carlos Reis diz a este respeito: «(...) colocado numa posição de transcendência em relação ao universo diegético (...), o narrador comporta-se como entidade demiúrgica, controlando e manipulando soberanamente os eventos relatados, as personagens que os interpretam, o tempo em que se movem, os cenários em que se situam, etc.» (Reis, Lopes, 1991: 168).

A focalização onnisciente permite ao narrador gerir o tempo do discurso de acordo com os seus interesses, recorrendo a analepses: «Dois anos antes tinham estado para se separar, a relação abalada por uma hipótese de rutura séria, mas naquele momento, ele amava-a.» (Jorge, 2007: 459); A memória de infância de Maria London: «Uma plataforma branca sobre a qual nevava. Dois dias depois do Natal de setenta e cinco, na plataforma dum cais em Stavanger, lá em cima. Nunca percebi porque tínhamos lá ido, mas fomos e aconteceu à

chegada a essa cidade. Eu tinha seis anos e fui obrigada a escolher» (ibid.: 246). Mas existe uma outra analepse exemplificativa e importante na economia da narrativa, já que revela o caráter suspeito do «foca»: «Bem lhe bastava o episódio passado uns quatro ou cinco anos atrás, quando o *Foca*, num fim de tarde, lhe havia irrompido subitamente pelo consultório dentro, a pedir-lhe que o abrigasse por umas horas, e até não vinha sozinho» (ibid.: 102).

Encontramos também a prolepse: «Osvaldo só haveria de telefonar uma semana mais tarde» (ibid.: 119)

É possível reconhecer, também, sumários de tempo, pois o narrador adota uma atitude de gestor temporal, relevando o que considera importante na diegese discursiva: «O dia fora pesado, repleto e compensador. Havia quanto tempo que não tinha um dia assim? Tinha bebido cafês a mais, sentia os pés leves, as pálpebras inchadas. Não importava – Agora eram dez horas da manhã» (ibid.: 255).

De acordo com os autores Carlos Reis e Cristina Lopes, «A ocorrência da focalização onisciente revela-se, com efeito, um fértil domínio de reflexão crítica» (Reis, Lopes, 1991: 170). Concordamos com esta afirmação, uma vez que, ao longo da obra em estudo, nos deparamos com reflexões, na voz do narrador, sobre os tempos atuais, o funcionamento social português e o ambiente desencantado e entristecido que rodeia a ação, instigando o leitor a desenvolver uma leitura pessoal dos nossos tempos. Podemos comprovar esta perspetiva com os seguintes exemplos:

Tratava-se apenas de mais uma pessoa perturbada com a vida cívica do país. Estava mesmo a ver que tinha sido um comunista desadaptado em face dum mundo desorientado, em que comprar e vender se tinha tornado a bíblia universal de louvor a um deus novo. Também ele, João Toscano, andava desconfiado com o novo mundo, achava que tanta liberdade era igual a muita escravatura, mas comunista, isso não era, não. Era apenas solitário. (Jorge, 2007: 74-75)

O psicanalista mantinha a rapariga nos braços, embalava-a entre eles, e sentia-se uma traça dentro dum armário, uma traça que andava pelas costuras, roía aqui e ali a realidade, não conhecia o formato do armário. E contudo não falava dessa impotência a Rossiana. (ibid.: 315)

Através da focalização onisciente, temos acesso aos sentimentos de Osvaldo e, por exemplo, à relação de identificação psíquica que revela com os seus pacientes:

O calor húmido do gabinete reconfortava-o, sentia sobre os seus ombros a doçura da imprescindibilidade elevada à categoria de fim. (...) Uma tarde difícil e simultaneamente uma tarde grata. Atravessada pela ideia exagerada de que todas aquelas pessoas eram incuráveis e nessa medida todas eram de si mesmo uma parte. Essa espécie de companhia na semelhança fazia-lhe bem. (ibid.: 96)

A focalização interna é também uma estratégia discursiva presente na obra em estudo. Em *Discurso da narrativa*, Genette define três formas de focalização das situações narrativas, a focalização zero, ou não focalizada, a focalização interna, que tem o campo de visão restrito à percepção de uma personagem, a focalização externa, onde a narrativa é objetiva, e processa-se quando a personagem age sem que sejam conhecidos os seus pensamentos ou sentimentos. Há que salientar que, a segunda forma, a focalização interna, pode ser: fixa, múltipla e variável. Esta última permite reconhecer a focalização de várias personagens. Assim, é possível «ouvirmos» as reflexões e induções de Ana Fausta:

Ora ela, Ana Fausta, era apenas uma assistente de consultório mas nunca começaria assim uma exposição, e havia imaginado que aquela carta do Dr. Campos teria o destino que costumam ter os milhares de missivas que são recebidas em locais importantes do Estado, e que é o serem, mais dia menos dia, trituradas. (...) Isso era o que tinha pensado Ana Fausta, mas não o havia dito, não tinha autoridade, bem lhe bastava gerir aquela agenda anormal, sempre em desentendimento com o doutor por causa dos inscritos a lápis. (ibid.: 398)

As meticolosas observações de Osvaldo Campos, relativamente aos que se cruzavam no seu caminho, são as seguintes:

Eram duas bonitas raparigas, sobretudo uma delas, mas ambas de igual modo formavam um todo, elas e as flores. Naquele momento, a beleza não era uma comparação era uma totalidade. (ibid.: 348)

Mas entretanto a rapariga pousou os apontamentos sobre a mesa, começou a ordenar ideias em voz alta, e não era a criatura frágil que ele imaginava. Atrás daquela

máscara de insignificância, estava uma pessoa rápida de raciocínio que apenas havia sido treinada para não perder tempo, desviando de imediato os aspectos que não conduzissem ao cerne da questão para outro lugar. (ibid.: 402)

O narrador também se apresenta como homodiegético, uma vez que, de acordo com a terminologia proposta por Genette (1972: 252 ss.), e como personagem secundária, Marisa Otaviano é a «entidade que veicula informações advindas da sua própria experiência diegética» (Reis, Lopes. 1991:257). Isto é, a personagem jornalista, a partir do seu contacto com o protagonista Osvaldo Campos, propõe-se, inicialmente, investigar as denúncias de Osvaldo e trazer à luz do dia algumas revelações:

A jornalista sentou-se, passou os olhos pelas listas, recolheu os dados, dobrou as cópias e começou por dizer que tudo fazia sentido. Não, não estava surpreendida. Havia indícios, claro que sim, ela sabia, sobretudo aquele homem, José Maria Adolfo, o *Foca*. Toda a gente sabia, ninguém o dizia. Ou melhor, todos o diziam, ninguém o escrevia. (Jorge, 2007: 407)

Depois, constrói o seu relato dos factos, discriminando as fontes e as entrevistas que entabulou com as restantes personagens, acabando por se revelar a narradora da obra, sendo a voz que nomeia «O inominável – “É de tal ordem essa naturalidade, que ainda em breve vamos pensar que todos somos, sem distinção, o inominável. Vai ver o que vai acontecer”» (ibid.: 408).

Pretendemos analisar a categoria do narrador em *Combateremos a sombra*, no sentido de compreender até que ponto a diversidade de vozes e perspetivas instituem na obra uma entidade multifacetada e complexa, como complexo é o universo diegético e narrativo que a obra configura.

Concluimos que o narrador se apresenta predominantemente como onisciente, alternando entre o fictício e o real e distribuindo-se em várias perspetivas a partir da matéria que tem a contar. É neste contexto que faz sentido reconhecer a existência de um autor implícito, situado no momento histórico contemporâneo, que procura partilhar com o leitor uma tentativa de análise e interpretação do presente.

É nossa convicção que é o autor implícito que coloca no espírito do leitor (também implícito) uma certa inquietude, procurando despertar uma forma diversa de observar a realidade circundante. O leitor, após a leitura da obra, olhará para o seu tempo com um olhar mais atento. Aliás, no final da obra, as diferentes entidades narrativas acabam por não deslindar a misteriosa morte de Osvaldo Campos. Caberá ao leitor o papel de objetivar quem matou Osvaldo, e quais as razões da sua morte, deixando ao leitor, como detetive a quem pertence a missão de denunciar o que vai ficando silenciado, a responsabilidade de alertar as consciências.

Ao narrador onisciente cabe a tarefa de dar a conhecer a complexidade das personagens, os seus universos interiores, onde o psíquico encerra medos, angústias, dilemas pessoais e relacionais.

Outro narrador presente é Marisa Otaviano, personagem secundária, jornalista de investigação, que coleciona depoimentos e material factual para provar as causas da morte de Osvaldo. Através da sua visão, conhecemos alguns acontecimentos, comportamentos e atitudes das personagens, sem, *a posteriori*, ser deslindado o homicídio.

2.3. Silêncio e silenciamento

*O que são as palavras
Não são moradas
Às vezes serão gestos de água
Mas o que nelas brilha é a
Sua
Ausência
Ou o seu silêncio*

António Ramos Rosa

Não existe comunicação sem silêncio; não existe desenvolvimento humano sem silêncio. Toda a origem do universo seria silêncio, até que o princípio se definiu como o Verbo, a palavra pronunciada de Deus, a metáfora da origem do Homem na Terra. Poderíamos dizer que a palavra se sobrepôs ao silêncio para que o ser se aproximasse de outros seres. O mundo preencheu-se, então, de palavra, de som, de ruído e de tumulto.

Procurar o silêncio, o seu sentido e significação, é agora imperioso, pois configura-se como uma fundamental ambivalência que nos caracteriza como seres socialmente em relação.

Sucessivamente, o conceito de silêncio integra emoções, percepções, conceptualizações, idealizações que vêm fazendo parte da evolução humana.

Alvo de profundos e complexos estudos e análises, quer a nível técnico e tecnológico, quer a nível orgânico, biológico e psíquico, quer a nível intelectual, cultural e literário, o silêncio configura-se como um elemento tão importante como a palavra, porque nos caracteriza como seres socialmente em relação.

Empiricamente encarado com incómodo ou desconforto, pois a ausência de comunicação é um sintoma de incomunicabilidade ou incompatibilidade, o silêncio também pode ser um estado ansiado pelo homem, uma fonte de serenidade, repouso ou prazer. Como o afirma Le Breton:

Anacrónico na sua manifestação, produz o mal-estar, a tentativa imediata de o estrangular como um intruso. (...) Mas, simultaneamente, o silêncio ressoa como uma

nostalgia, apela ao desejo de uma escuta incessante do murmurar do mundo. A embriaguez de palavras inviabiliza o repouso, o prazer de pensar finalmente o acontecimento. (Le Breton, 1997: 11)

Numa sociedade cada vez mais mecanizada, tecnológica e comunicativa, o ser tende a afastar todos os aspetos considerados neutros, vazios ou ausentes. O tempo e o espaço têm de estar ocupados por algo – de sons de objetos, de imagens, de profusão de informação – para que não se instale o sentimento de paragem, de não-vida, num percurso de existência que deve ser cada vez mais preenchido de experiências e vivências. Tal atitude humana, que ficou do pós Segunda Guerra Mundial, quis ser uma tentativa de organizar o caos. Segundo Le Breton, foi Norbert Wiener que construiu o paradigma que, progressivamente, transformou as sociedades ocidentais: «Wiener pretende lutar contra a desordem provocada pelo homem e pelo mundo, define a cibernética como “uma ciência do controlo e da comunicação”» (Le Breton, 1997: 13)

A necessidade de organizar instituições e sociedades levam à crença de que as relações entre os objetos e os seres são mais importantes do que os conteúdos dessas relações. A profusão de comunicação e informação seria uma forma de reduzir a desordem e a imprevisibilidade do mundo: «A informação e a comunicação são conceitos essenciais. Apoiando as suas reflexões numa metafísica da perda gradual das energias, Wiener passa do registo da formulação científica ao dos valores: a informação é o contrário da desordem, a comunicação é um remédio face à entropia que grassa no mundo» (ibid.).

Este será o princípio da modernidade, época de profusos desenvolvimentos científicos e tecnológicos, que foram acompanhados de ruído, da primazia da palavra e da sonoridade.

Os meios de comunicação, as redes sociais, todas as formas de comunicação de massas vieram impor um ruído que iria impossibilitar o silêncio, como se a presença deste condenasse a pessoa à solidão e ao isolamento completo. A palavra deixa de ser forma de estreitar laços, para se tornar um meio acessível a todo um largo conjunto de outros meios. Le Breton sintetiza de forma clara esta ideia:

A modernidade transforma o homem em lugar de trânsito destinado a receber uma mensagem infinita. Impossível não falar, impossível calar, a não ser para escutar... A

força significativa da palavra desacredita-se ou enfraquece perante o imperativo de dizer, de dizer tudo, de que nada fique por dizer, de que reine uma transparência impecável que não possa deixar em suspenso nenhuma zona de segredos, nenhuma zona de silêncio. O homem virado do avesso, como uma luva, uma vez que exteriormente ele é totalmente igual a si mesmo. A proliferação técnica da palavra torna-a inaudível, desqualifica a sua mensagem ou exige uma atenção especial para a ouvir, por entre os outros sons que a envolvem ou a confusão de sentidos das nossas sociedades. (ibid.: 15)

Tal estado excessivo da proliferação da palavra provoca uma reação ao inverso. Se é certo que os tempos modernos transformam a palavra, o discurso, num elemento superficial e banal, não podemos esquecer que a palavra também desempenha um papel determinante, quando o silêncio é ditatorialmente imposto e se torna num sintoma de opressão e controlo social. A palavra transforma-se, então, em arma e os processos de comunicação sublimam-se em plurissignificações onde o silêncio acaba por servir de cortina.

Não podemos esquecer o determinante papel que as letras de algumas composições musicais, divulgadas durante o Estado Novo, tiveram para o despertar de consciências e na crítica ao regime instituído. A palavra torna-se uma arma que questiona a legitimidade da censura. A palavra distingue o submisso do revolucionário. Em nome da palavra pronunciada resiste-se ou se entrega uma vida.

Mas, se recuarmos ainda mais na observação do valor da enunciação, recordaremos as sociedades mais primitivas, em que a palavra dita com parcimónia e carácter valorativo, tinha o valor de lei, uma vez que carregava com ela toda a integridade de quem a pronunciava. Tito Cardoso e Cunha aponta que «Mesmo nas nossas ocidentais sociedades mediterrânicas, aqui há uns tempos atrás, quando vigoravam ainda comunidades por vezes ditas arcaicas na sua ruralidade, a palavra assumia um peso contratual que foi perdendo» (Cunha, 2001: s/p).

Neste sentido, é indispensável a humanidade tender para uma progressiva harmonia entre o silêncio e a palavra, de forma a possibilitar uma comunicabilidade pacífica e desprestenciosa entre as diferentes comunidades humanas. Le Breton defende esta ideia de forma exímia:

A única saída indiscutível, elementar, no sentido em que fornece uma base, é a de uma partilha entre o silêncio e a palavra, uma ética qualquer de conversação, que sabe claramente que qualquer enunciado suscita uma resposta, qualquer afirmação, a ponderação da sua pertinência, qualquer diálogo, uma deliberação mútua. (Le Breton, 1997: 16)

Progressivamente, compreende-se que o silêncio se institui como um elemento essencial e integrado do processo de comunicação. Cada vez mais se entende que existem possibilidades de comunicação que passam por outros meios que não só a palavra, onde o silêncio ocupa um espaço de relevo, na medida em que este é também um meio de transmissão de mensagem. O silêncio vem ocupando, nas áreas do estudo da linguagem e do discurso, um lugar de paridade em relação à palavra, como refere Isabel Cristina Rodrigues:

(...) a verdade é que o comportamento comunicativo consiste numa sábia combinação de som e de silêncio, de linguagem vocal e não vocal, de discurso e não-discurso, pelo que uma adequada descrição ou interpretação de todo o processo de comunicação deve implicar o entendimento da estrutura, sentido e função do silêncio, bem como do discurso. (Rodrigues, 2006: 55)

Ainda segundo Tito Cardoso da Cunha, as sociedades democráticas ocidentais banalizaram a palavra ao ponto de a sua utilização ser um processo de comunicação superficial, onde o peso da palavra apenas se faz sentir em algum falar poético: «A palavra era como uma coisa, quase um objeto como aqueles que se dizem ser de “estimação” porque habitados por um afeto» (Cunha, 2001: s/p)

E a linguagem é, contemporaneamente, banalizada, simplificada e barulhenta, não deixando que a noção do ato comunicativo subentenda contrapontos de silêncio, para que a interação comunicativa realmente se efetue no equilíbrio entre a voz e o silêncio.

Interessa, contudo, questionar de onde vem essa necessidade, ou consciência, da importância do silêncio para a compreensão da comunicação.

Na sua análise, Isabel Cristina Rodrigues destaca o contributo de Steiner, que situa no Séc. XVII o momento temporal que assinala o facto de a linguagem verbal já não ser suficiente para descrever e analisar todos os fenómenos que a natureza e a realidade apresentam.

Com a crescente articulação e especialização das ciências, surgiram novas leis e princípios de análise derivados da matemática, que conduziram a uma progressiva cientifização da cultura, aprofundando-se, no homem, o sentimento de incapacidade de retratar o real. A linguagem verbal e a palavra, por serem menos exatas, não permitem a apropriação física do real.

Será na época do Romantismo que o silêncio assume maior importância na literatura. Numa época em que o homem se concentra no seu mundo interior, a palavra parece ser parca para as possibilidades emocionais interiormente vividas pelo ser. Foram os românticos que instituíram uma poesia totalmente nova, onde o indizível ou o silêncio ganham um novo estatuto. As certezas de outras épocas literárias esbatem-se no Romantismo, quando o poeta se concentra na análise de si próprio, na busca da sua própria metafísica.

Desta forma, o poeta interioriza o seu mundo, numa busca de originalidade surpreendente. Desta busca, a palavra brota pela necessidade de expressar sentimentos e reflexões pessoais.

O Romantismo contribuiu, assim, para a renovação literária, no sentido em que revigorou o sentido da palavra, ao procurar a genuinidade que nela existe ou ao recrear metáforas surpreendentes capazes de traduzir singularmente os sonhos e as vivências da alma. Sandra Stroparo sintetiza esta importante mudança da seguinte forma: «Ao romper com as regras da *inventio* (assunto), da *dispositio* (organização) e da *elocutio* (ornamentação), a literatura romântica recusou o referencial clássico e criou novos paradigmas para a arte. Dos assuntos às formas dos textos, o Romantismo inaugurou uma nova arte e, no limite, uma nova forma de pensar» (Stroparo, 2013: 192).

Rimbaud e Mallarmé são apontados como os poetas que questionaram as regras clássicas literárias e procuraram atribuir uma materialidade efetiva à linguagem. O silêncio assume novos valores e significações com estes poetas que, nas suas composições, procuram

libertar a palavra das peias sociais, estéticas e literárias clássicas, tornando a produção literária mais solta. Roland Barthes, sobre a «agrafia terminal» de Rimbaud e «agrafia tipográfica» de Mallarmé, afirma:

(...) autour des mots raréfiés une zone vide dans laquelle la parole, libérée de ses harmonies sociales et coupables, ne résonne heureusement plus. Le vocable, dissocié de la gangue des clichés habituels, des réflexes techniques de l'écrivain, est alors pleinement irresponsable de tous les complexes possibles; il s'approche d'un acte bref, singulier, dont la matité affirme une solitude, donc une innocence. (Barthes, 1972: 55)

Com Rimbaud, o silêncio impõe-se como uma condição em que nada há para dizer. Dito de outra forma, o silêncio, pela sua permanência, acaba por significar algo. É o leitor que acaba por preencher o vazio, vivenciando o silêncio e atribuindo-lhe significado. Para o autor, a recusa da escrita proviria de uma falha irremediável inerente à linguagem. A experiência do silêncio é uma recusa de viver a poesia, que se apresenta sem resolução. Contudo, é possível encontrar significação, negativa ou positiva, nesse silêncio e essa significação é algo que se articula, no sentido de preencher o silêncio que se lê. Maurício Gutierrez sintetiza desta forma o contributo de Rimbaud para a estética da poesia moderna:

Longe do que ele possa significar, o silêncio de Rimbaud se impõe sempre de novo como não solucionado, não sabido, como ainda não propriamente lido. Não estamos jamais de posse do aparato necessário – pretendendo que exista algo assim – para lidar definitivamente com este cessar da fala poética, sem que consigamos, por outro lado, pô-lo de lado simplesmente. Esta inquietude em si pode-nos dizer mais acerca do silêncio do que o silêncio mesmo. Este parece exigir de nós que, nunca podendo situá-lo propriamente, não paremos de lhe abrir espaços, de tal forma que seu movimento é sempre o nascimento, o começo. (Gutierrez, 2008: s/p)

Com Mallarmé, assistimos ao complexo processo de desintegração da linguagem. Mallarmé, com a sua poesia, propõe extrair a realidade dos objetos em que a palavra valeria por si só, plena de multiplicidades significativas, liberta de sentidos unívocos ou inequívocos. O verso já não corresponde a uma estrutura tradicional, ele dispersa-se através de uma fragmentação, que atribui significados aos espaços brancos e que valoriza a mancha gráfica, desfazendo a configuração material e os caracteres tipográficos, o jogo

poético como linguagem. Sobrevaloriza-se também a mensagem que o significante possa transmitir, na diversificação do seu uso.

Recorrendo novamente a Sandra Stroparo, consideramos ficar caracterizado o contributo de Mallarmé para a nova estética poética, instituindo-se, assim, uma literatura do silêncio, caracterizada pela necessidade de se nomear o objeto, de forma a que o resto surja pouco a pouco, até atingir, por decifrações, a compreensão do estado de alma. O objetivo é evocar, não oferecer tudo por completo:

Mas o silêncio de Mallarmé (...) pode ser tema, mas pode ser também forma de expressão, decisão prévia da pessoa discursiva, pode ser a maneira escolhida para construir uma voz que vele sem a intenção de recusar, mas que proteja o necessário, tanto da pessoa, quanto daquilo de que se fala. (Stroparo, 2013: 193)

Outras correntes literárias foram determinantes para aprofundar a importância do silêncio na literatura moderna: o Surrealismo e o Existencialismo.

O Surrealismo, o movimento surgido em Paris na década de vinte do século passado, pela mão de André Breton, tinha como fundamentos: «a expressão espontânea e automática do pensamento (ditado apenas pelo inconsciente) e deliberadamente incoerente. Proclamava a prevalência absoluta do sonho, do inconsciente, do instintivo e do desejo, pregava a renovação de todos os valores, inclusive os morais, políticos, científicos e filosóficos» (Houaiss, 2003: 3425).

Desta forma, a escrita era uma experiência de automatismo, de narrações de sonhos, de processos do inconsciente, que se propunham à sociedade como uma forma de liberdade do pensamento. Lúcia Grossi dos Santos sistematiza, assim, o objetivo do Surrealismo:

Inspirado pelo materialismo dialético, o Surrealismo procura esta expressão do espírito fora do êxtase religioso ou daquele provocado pela droga. O termo «iluminação profana» descreve bem a posição assumida por Breton a partir da escrita automática, onde a poesia aparece não como um género literário entre outros, mas como instrumento de investigação do espírito e da vida. (Santos, 2002: s/p)

Na busca da palavra livre de constrangimentos, pretende-se chegar ao real funcionamento do pensamento. A linguagem permite libertar o espírito das exigências do real imediato, na medida em que cada palavra reflete a consciência individual. A linguagem ultrapassa a sua característica de instrumentalidade para passar a refletir a individualidade do escritor, a sua forma muito pessoal e íntima de se revelar, de existir através da formulação do seu mundo interior. A palavra é destituída de estruturas e regras para ser um ente irracional, desarticulado, o espelho do verdadeiro Eu.

O Existencialismo ensaia aquilo a que poderíamos chamar a metamorfose da literatura e dos seus fundamentos. Sartre clarifica e alarga o conceito da literatura, na medida em que integra nele o leitor como elemento determinante. O leitor ajuda a desvendar o sentido do real através da linguagem e recria sentidos inteligíveis. Em suma, ele é produtor de sentidos inesperados. Sartre defende que o texto literário é livre e, como tal, pressupõe um distanciamento quer do leitor quer do escritor. A literatura pretende recuperar a totalidade do ser, e este assume-se como depositário e fornecedor de conhecimento.

No fim do Século XX, a saturação da palavra leva o escritor a procurar outras dimensões da comunicação e da literatura. Barthes propõe «a existência de um terceiro termo, termo neutro ou termo-zero; assim entre os modos conjuntivo e imperativo, (...) Guardadas as devidas proporções, a escrita no grau zero é no fundo uma escrita indicativa, ou se quisermos, amodal» (Barthes, 1989: 63-64).

Muito inspirado no espírito de descrença na humanidade e nas suas potencialidades, Barthes apresenta o neutro como um elemento indefinível, presente nos textos, que deixa de ter um sentido unívoco e uni direcionado, para assumir variações de sentido, flutuações generalizadas abertas a diferentes possibilidades significativas. Barthes identifica o grau zero da literatura com o silêncio, como se a pluralidade das vozes, libertas dos espartilhos clássicos, só se realizasse verdadeiramente no retorno à essencialidade da escrita.

Chegados a este ponto da análise da importância do silêncio, quer nos processos de comunicação contemporâneos, quer nas novas produções literárias, é reconhecido um lugar de destaque do papel do silêncio nos processos comunicativos e na literatura. Assim o entendemos quando nos debruçamos sobre a amplitude que o silêncio assume no romance em estudo.

Desde logo, em *Combateremos a sombra*, estamos perante um texto em que o leitor escuta a voz interior da personagem principal, Osvaldo Campos, e a voz do narrador, que frequentemente se alternam ou substituem. É na dissertação doutoral de Isabel Cristina Rodrigues que encontramos uma citação de Juan Rof Carballo, a qual coloca precisamente o leitor como ouvinte, suspenso em silêncios que lhe permitirão escutar as vozes que povoam o romance: «En vez de verse arrastrado por la frase, el lector, ahora, se ha convertido de pronto, quiéralo o no, en alguien que *escucha* lo que ocurre en los intersticios de la misma.» (apud Rodrigues, 2006: 47).

Para que possamos reconhecer todas as dimensões da presença do silêncio no romance em estudo, importa ainda trazer à discussão os conceitos latinos *silere* e *tacare*.

O verbo *silere*, que remete para um estado de serenidade inerente às circunstâncias da natureza ou a um estado de alma, pode ser encontrado, na obra de Lídia Jorge, através do silêncio da natureza, já referido em capítulos anteriores, afigurando-se este ameaçador e imperativo. Frequentemente, em *Combateremos a sombra*, as tempestades e as chuvas inverniais tornam os tempos e os espaços plenos de silêncios sonoros. Também estes silêncios estabelecem uma relação íntima entre o estado de espírito do ouvinte e o momento de audição. O silêncio absoluto não existe, tudo o que rodeia o sujeito da enunciação acaba por ser ouvido e interpretado, assimilado ou ignorado, de acordo com a relação que o sujeito estabelece com o mundo. Isabel Cristina Rodrigues evoca as composições-experiência de John Cage, as quais «vieram lembrar que o silêncio como atributo da matéria (função de *Silere*), sendo sempre necessariamente virtual, corresponde muito mais ao produto de uma alteração mental do que à percepção acústica da ausência de som. (...) Assim, parece-nos que a composição 4'33'' de Cage não assenta tanto na ausência de som como pressuposto-limite da musicalidade como na certeza da existência dessa música contínua, a do cosmos, a qual, (...) cria entre o sujeito que a percebe e o momento presente da escuta uma forma especial de intimidade» (Rodrigues, 2006: 70). Nesta perspetiva, o silêncio adquire uma significação própria, integrada na temática do enunciado literário e constituindo-se como elemento diegético do texto.

Tacare remete para o locutor que se cala, que opta por guardar silêncio na presença de alguém. Esta forma verbal também sugere que o silêncio é tomado pelo locutor como um

objetivo preciso implícito ou explícito. Neste sentido, poderíamos afirmar que todo o romance em estudo é um ato de silêncio, na medida em que o seu constructo conteudístico, o relato da vida e a causa da morte de Osvaldo Campos são feitos em nome e sobre a égide do silêncio. A ação é apresentada em analepse, já que as vozes dos diferentes narradores anunciam e denunciam acontecimentos já ocorridos, e que permanecem no plano do indizível. Um ano depois da morte de Osvaldo, ainda se ouvem testemunhos de amigos e conhecidos, ainda se investiga o que não pode ser resolvido. Outro silêncio plausível, relacionado com o conceito de *tacare*, é a circunstância da não solução do crime. As denúncias, que não interessavam ser confirmadas, ficam enterradas em dossiês nunca resolvidos, nunca encerrados. Nestas circunstâncias, o silêncio, com o sentido de *tacare*, está integrado na estrutura enunciativa do texto, funcionando como uma estratégia de retórica. As palavras de Le Breton esclarecem, precisamente, o sentido de que se reveste o silêncio em *Combateremos a sombra*:

Vimos que o silêncio é o intervalo preciso para as modulações da comunicação, a respiração do sentido, mas não tem apenas significado na sua forma, o seu conteúdo desenha, no fio do discurso, figuras carregadas de sentido: fecho, abertura, interrogação, expectativa, cumplicidade, admiração, espanto, dissidência, desprezo, submissão, tristeza, etc. É imediatamente, nos limites dos assuntos a que se refere, uma forma de discurso para além da palavra. É um poder ambíguo. O silêncio não se refere nunca a um significado permanente, os seus movimentos correspondem à circulação social do sentido. Dando lugar a todas as possibilidades, ele coloca o homem na indecisão ou no mal-entendido quando as circunstâncias não permitem chegar a uma conclusão inequívoca. (Le Breton, 1997: 75)

Podemos, então, constatar que, em *Combateremos a sombra*, o silêncio representa a palavra interior do narrador e da personagem. Ao longo da obra, o leitor torna-se um observador privilegiado do desenrolar dos acontecimentos, o qual tem um acesso aos acontecimentos, quer pela voz do narrador não confiável, quer através dos inúmeros monólogos interiores a que só ele acede. Um dos exemplos que podemos enunciar, na obra de Lídia Jorge, surge quando se investiga a inusitada morte de Elísio Passos. Depois de o inspetor João Manuel Toscano ter concluído que a morte do homem decorreu de um acidente, Osvaldo, após a inquirição policial, e ainda perplexo com a «irrealidade brutal»

(Jorge, 2007: 73) que o envolvia, «(...) pensava que deveria de facto andar a ver muito pouco da realidade visível. (...) E por isso, o que era necessário não era desistir, mas antes ser mais completo, mais razoável, mais prevenido. Mais, mais, mais, mais» (ibid.: 77). Apenas o leitor tem acesso a este monólogo do protagonista. O leitor testemunha um pensamento autoanalítico, que revela uma personagem em confronto com a sua vivência do real.

Mas vejamos outro monólogo que, num silêncio formal, aprofunda o conteúdo de um ser em autoanálise:

Chegava à conclusão de que havia feito um intervalo absolutamente desnecessário, sem proveito para ninguém. Afinal os pacientes precisavam dele, ele precisava dos pacientes, e os encontros que havia mantido ao longo da tarde faziam-no sentir-se imprescindível, ou pelo menos davam-lhe a ideia de que era peça importante duma família em que os membros, que não se conheciam entre si, se sentavam à mesma mesa. O calor húmido do gabinete reconfortava-o, sentia sobre os seus ombros a doçura da imprescindibilidade elevada à categoria de fim. (ibid.: 95-96)

Na obra *As formas do silêncio no movimento dos sentidos*, Eni Orlandi propõe-se atribuir ao silêncio uma significação múltipla dos sentidos, sendo o silêncio também produtor destes:

(...) a incompletude é fundamental no dizer. É a incompletude que produz a possibilidade do múltiplo, base da polissemia. E é o silêncio que preside essa possibilidade. A linguagem empurra o que ela não é para o «nada». Mas o silêncio significa esse «nada» se multiplicando em sentidos: quanto mais falta, mais silêncio se instala, mais possibilidade de sentidos se apresenta. (Orlandi, 1997: 49)

O silêncio, nesta perspetiva, não é assumido como oposto do dizível, mas sim como o centro do funcionamento da linguagem, na medida em que a existência do silêncio precede a existência da linguagem, enquanto ato de fala. Já segundo a resenha de Cely Bertolucci sobre a obra de Eni Orlandi, «O silêncio é considerado como um *continuum* absoluto, o real da significação, o real do discurso. Nesta perspetiva, o silêncio não é pensado como

falta, mas a linguagem é que é pensada como excesso. A palavra aparece como movimento em torno do silêncio» (Bertolucci, 1997: 148).

Sequencialmente, a autora propõe duas categorias fundamentais de formas de silêncio: o silêncio fundador e a política do silêncio ou silenciamento.

O silêncio fundador é caracterizado como o silêncio que precede a linguagem, enquanto ato de fala. É um silêncio pleno de significação, porque está presente em todo o discurso, dando espaço ao não-dito, permitindo uma multiplicidade de sentidos profundos e geradores de mensagem.

É sob esta noção que, em *Combateremos a sombra*, entendemos o silêncio do psicanalista, tendo em conta que, na psicanálise, o silêncio torna-se uma possibilidade de significar, uma vez que marca a incompletude do outro, do utente. o silêncio é fundador, na medida em que, nas sessões que Osvaldo tem com os seus pacientes, ele é equivalente a uma fala, a uma presença. Especialmente nas sessões de Maria London, a paciente preenche o espaço com a sua fala compulsiva, tornando-se o silêncio uma dimensão aberta à sua necessidade de falar. Ao narrar os seus sonhos, a personagem exterioriza os seus medos, os seus anseios e os seus dilemas, sequencializados por parcas palavras de incentivo ou por tentativas de organização do discurso:

A questão é esta, professor, por mais que faça, não encontro explicação para isto...»
Maria London tinha ficado calada à espera.

Também ele não dizia nada. (...) Mas iria Osvaldo Campos fazer-lhe a pergunta que ele desejava ouvir?

Não, não iria. O psicanalista apenas fez rolar a cadeira na sua direção e disse, como era natural que dissesse – «Vamos lá ver – o sonho que acaba de contar é uma floresta de pistas. Vamos então pensar os dois.... (Jorge, 2007: 165)

Outro momento exemplificativo de silêncio fundador, presente na vida de Osvaldo, revela-se quando, finalmente, este consegue terminar a redação do seu artigo:

Naquele instante, o silêncio do consultório parecia ter-se expandido por todo o prédio, e os parágrafos que lia, escritos pelos próprios dedos, tinham coerência e provocavam

aquilo que ele mesmo gostava de encontrar no que lia quando escrito pelos outros, uma suspensão na vida, uma respiração que acrescentava oxigénio à respiração do corpo, uma grama de silêncio aberto ao mundo inteiro, a partir de umas linhas. (ibid: 28)

Le Breton caracteriza este silêncio do psicanalista como não sendo:

(...) nem mutismo nem vazio, não é um nada da palavra ou do sentido, uma vez que a sua presença não deixa de ter os significados que o doente lhe confere. Não se trata de não fazer qualquer ruído, de estar ausente, mas de se calar, isto é, de desempenhar um silêncio ativo, carregado de uma tensão que mantém o doente desperto. O analista poderia falar, mas prefere abster-se para poder escutar melhor, e para que a sua palavra tenha mais expressão quando dita. (Le Breton, 1997: 127)

A outra forma de silêncio proposta por Orlandi, a política do silêncio ou o silenciamento, é ainda mais expressivo na obra de Lídia Jorge. Esta forma de silêncio tem uma relação intrínseca com o contexto histórico-social onde o sujeito se movimenta. O silêncio constitutivo (uma das formas de silêncio da política do silêncio) pressupõe a ideia de que, ao dizer-se algo, outro algo fica por dizer, isto é, numa situação discursiva, a palavra, ao ser usada, diz algo, mas esse dizer apaga outros sentidos que ficam silenciados. Esta análise, feita por Orlandi, foi fundamentada na sua análise da censura brasileira de 1964. Mas facilmente se poderia transpor para o regime político vivido em Portugal, durante o Estado Novo.

Contudo, o conceito de política do silêncio é perfeitamente reconhecido no regime democrático em que vivemos, em que o silenciamento se afigura como estratégia da não nomeação dos mais poderosos.

Nas sessões com Maria London, Osvaldo tem conhecimento de factos insólitos de natureza criminal, que o intrigam.

O capítulo cinco, com o desenfreado relato do sonho/revelação que Maria London empreende, é um exemplo e reflexo de uma sociedade globalizada, onde a criminalidade se configura sem fronteiras e a cumplicidade silenciosa dos intervenientes lhe assegura o livre-trânsito internacional. Neste fantástico sonho, metáfora da realidade, todas as formas

de enriquecimento ilícito, todas as formas de corrupção, economia paralela ou negócios interditos se realizam na sombra dos poderosos detentores das intercruzadas linhas políticas, culturais e sociais. É sobre esta realidade que se tece uma aparente paz democrática, um tempo e uma sociedade intencionalmente alheada desse submundo criminoso.

É neste capítulo que Osvaldo desencadeia a sua intrínseca necessidade de justiça e de denúncia. À pergunta de Osvaldo «*“Nesse seu sonho, os passageiros não sabiam o que se passava?”*» (Jorge, 2007: 185), Maria London responde com uma aritmética simples, onde os inocentes são figurantes de um filme negro, isto é, os inocentes contribuem para a ambiência de terror, através do silenciamento, que é imposto pelo medo e pelo interesse lucrativo do negócio:

Dos quinhentos que desconfiavam verdadeiramente, duzentos e cinquenta tinham indícios mas não podiam afirmar. Os outros duzentos e cinquenta procuravam não trocar palavras sobre o assunto para não desconfiarem, nem confiarem. Alimenta-os um estágio intermédio de distante pudor e isenção. (ibid.: 186)

Curiosamente, o Comandante do *Alexandria*, pertencente ao número minoritário dos que considerava que «deveria haver uma jurisdição especial para cidades flutuantes» (ibid.), acaba por sucumbir a uma esquizofrenia, suscitada pelo dilema interior entre denunciar o que sabe ou participar numa situação que lhe impõe um silenciamento, pelo dever de lealdade profissional:

Afinal, o comandante, insistindo para que a denúncia e a justiça se fizessem a bordo, o que sabia ele? – Era complicado, já que o comandante tinha um problema porque metade do seu cérebro sabia, a outra metade não sabia. Naquela noite, de regresso à Cidade Branca, o comandante ficou doente porque a divisão das duas partes do conhecimento se encontra na base da esquizofrenia. Um médico de doenças mentais que tinha ido a bordo disse que era preciso ter muito cuidado com as águas do porto, que delas emanava alguma coisa infecta que teria provocado aquela disgnosia no comandante. (ibid: 186)

A descrição, que Maria London faz, no seu sonho, configura-se como pretexto para denunciar, caracterizar e refletir sobre os sombrios aspetos sociais que criam injustiça, desigualdades, crimes, ambiências e doenças, como formas de morte existencial. Encontramos, nas palavras de Marcelo G. Oliveira, a legitimação deste pensamento:

A análise modernista em profundidade inerente à psicanálise embate com a pós-moderna superficialidade da imagem: «Se não viste, não existiu, percebes?». A morte aparece como desrealização do real, retirando ao sujeito a sua sustentação ontológica, numa alegoria da própria «morte do sujeito» inerente à nossa pós-modernidade (Oliveira, 2011: 228-229).

Não resistindo à busca da verdade, Osvaldo, personagem perspicaz e alucinada, propõe-se combater este submundo criminoso, por considerar ser essa uma missão inerente à sua condição de ser social. Resolve telefonar a um amigo, Junô Almeida, bem situado nos meandros da institucionalidade política e governativa e que, com certeza, lhe sugeriria um modo de atuação:

De repente, sentia-se incumbido dum esclarecimento, tocado por um ditame de justiça que passava pela denúncia, o sagrado dever do denunciante, ao contrário do que fora seu pai e fora sua mãe, vítimas de situações inadmissíveis sem jamais terem tido a coragem de denunciar. (Jorge, 2007: 95)

Neste passo, confirma-se o conceito de política de silenciamento, uma vez que uma parcela significativa de uma comunidade historicamente situada na contemporaneidade trabalha para que sejam censurados aspetos específicos dessa comunidade. Com o contributo de Orlandi, melhor poderemos compreender o papel de Osvaldo, enquanto personagem anónima modelar de uma certa forma de resistência: «Em face dessa sua dimensão política, o silêncio pode ser considerado tanto da parte da retórica da dominação (a da opressão) como da sua contrapartida, a retórica do oprimido (a da resistência)» (Orlandi, 2007: 29).

E Osvaldo Campos opta pela resistência. Só não esperava que o amigo de liceu, que pensava conhecer bem, «Junô d'Almeida, tão ponderado, tão pragmático, tão hábil, colocado junto ao topo da pirâmide do poder» (Jorge, 2007: 196), se tornaria a «imagem da

morte» (ibid.: 200), pela opção que este faz de não agir, de se acomodar numa aparente impotência, perante a dimensão da criminalidade.

Junô é, para o narrador, «A morte disfarçada de Cerruti» (ibid.: 200), pois este é a imagem de todos aqueles que, reconhecidos publicamente, se movimentam num lago opaco, obscuro e sombrio, a que só alguns se propõem desafiar e fazer frente, ainda que não combatam mais do que a sombra da realidade.

A personagem Junô é já a figura da morte, porque sucumbiu ao desencanto e desalento; já não acredita no que é e no que representa e constitui-se, assim, um agente do silenciamento:

«Pois o que é Lisboa, Portugal, neste Mundo? Bem vistas as coisas, não somos nada. Não valemos um pum em face do barulho do Oceano. Fazemos o que nos mandam fazer, e quando se esquecem de nós, nós logo nos esquecemos de nós também. Não temos energia para nos lembrarmos. Compreendes? Tu compreendes... Deixa de sofrer, pá...» (...) «O que acontece em Lisboa, aqui, ali, noutra qualquer parte, Osvaldo, não passa duma amostra pálida do resto. Tu viste o navio? Não, tu não viste. Se não viste, não existiu, percebes? (...) Achas, Osvaldo, que em cada cais, a esta hora, está lá um Osvaldo de dedo apontado aos navios que desaparecem nas barras? Achas?». (ibid.: 200-201)

A proposta de silenciamento é, assim, a forma de anulação da possibilidade de evolução e crescimento equilibrado das sociedades.

Neste ponto da nossa análise, torna-se pertinente evocar o modelo da *espiral do silêncio*, desenvolvido pela socióloga alemã Elisabeth Noelle-Neumann. Para esta investigadora, as minorias sociais tendem a evitar e a expressar os seus pontos de vista, com medo do isolamento. Os indivíduos percecionam, intuitivamente, as mudanças de opinião e procuram seguir as mais aceites, até que prevaleça a opinião maioritária, sendo rejeitados ou evitados outros pontos de vista e opiniões minoritários. É também o medo do isolamento que condiciona os indivíduos a expressar-se dentro da sociedade, existindo uma tendência para o silêncio, no caso de ser compreendido que uma determinada opinião não é partilhada pela grande maioria dos indivíduos. Desta forma, Noelle-Neumann reforça a ideia de que «The effort spent in observing the environment is apparently a smaller price to

pay than the risk of losing the goodwill of one's fellow human beings-of becoming rejected, despised, alone» (Noelle-Neumann, 1993: 41).

Segundo José Rodrigues dos Santos,

Noelle-Neumann defendeu que a formação das opiniões maioritárias é resultado das relações entre os meios de comunicação de massas, a comunicação interpessoal e a percepção que cada indivíduo tem da sua própria opinião quando confrontada com a dos outros. Ou seja, a opinião é fruto de valores sociais, da informação veiculada pela comunicação social e também do que os outros pensam. (Santos, 1992: 107)

Desta forma, a espiral do silêncio configura-se como um círculo vicioso, que distorce a imagem da realidade, já que não há espaço para pontos de vista alternativos, e igualmente válidos. O isolamento e a não aceitação do grupo acaba por ser determinante para que o indivíduo se isole e se silencie.

Ainda segundo Rodrigues dos Santos, a socióloga alemã sublinhou que há outra força que está por de trás da espiral do silêncio, a comunicação social, «porque é ela que define muitas vezes o que é a opinião dominante e transmite informações em relação às quais é necessário ter uma opinião» (ibid.).

Esta teoria está plasmada no que o narrador de *Combateremos a sombra* chama de «programa de vida» de Junô: «Já que Junô tinha a ideia de que os seres humanos viviam envolvidos com uma sobre-vida que não passava dum programa de gestão biológica segregado para se viver um pouco acima da vida» (Jorge, 2007: 205). Junô pertence a um nível de existência superior, reservado a seres que usam a vida que têm para conseguirem viver o melhor possível. São seres humanos como estes que se tornam visíveis nos meios da comunicação social, que influenciam opiniões públicas ou que determinam a orgânica social e política.

A Osvaldo estava reservado o espaço de silenciamento pessoal e social, uma vez que estava restrito ao seu consultório, onde ajudava outros seres como ele, sem pôr em causa o andamento quotidiano dos dias anónimos:

E sendo assim, aquele seu ex-colega de Liceu tinha-o aconselhado com sinceridade, e até alguma pungência, a que se mantivesse ele, Osvaldo, apenas ao nível da vida,

metido no seu estrito trabalho que consistia em tratar, íntima e individualmente, seres a braços com a sobrevivência da primeira instância. (ibid.: 206)

Outra circunstância que confirma a existência de uma sub-vida, onde a maioria dos homens navegam, impedidos de intervir, indiferentes ao devir existencial, configurados como pequenas peças de uma engrenagem incompreensível e desmesurada, é a conversa que Osvaldo mantém com o Inspetor Toscano, aquando da sua tentativa de encontrar quem o ouvisse e o ajudasse a expor todo aquele lodo criminal:

É que há uma longa lista de indivíduos do mesmo calibre, e todos estão na mesma situação. Mas nada será feito, garanto-lhe, ninguém lhes toca...» Ele jurava-lhe. Eram indivíduos intocáveis. Porque eram eles mesmos os que verdadeiramente sustentavam os que mereciam ser intocáveis. «Num sistema destes, quem toca nos intocáveis?» (...). Claro que todos os seus parceiros sabiam. Para as instâncias competentes, os intocáveis viviam num aquário, os seus passos eram visíveis e até aumentados através das paredes convexas das suas vidas, mas o recipiente de vidro, à força da transparência, tornava-se inviolável. Quanto, mais visíveis eram os autores e os atos, mais inalcançáveis. (ibid.: 381)

E, mais uma vez surge o apelo ao silenciamento. Este é o aviso sensato, prudente e hipócrita sobre as consequências que advirão se Osvaldo persistir na atitude solitária e ingloria de denúncia:

Mas se eu fosse a si, não me metia nisto. Vai perder o seu tempo e ganhar uma dor de cabeça muito grande. Ah! Mas que dor de cabeça o senhor vai ganhar!» E ainda tinha acrescentado, digressivo, como um adolescente marrão – «Se eu fosse a si deixava esse problema para quem vier depois... Olhe, deixe para a História. A História parece ser a última instância da Justiça... (ibid.: 383)

Na voz do Inspetor materializa-se a atitude da não-inscrição, explicada por José Gil em capítulos anteriores, e tão própria da dinâmica social portuguesa.

Contudo, Osvaldo recusa-se a fazer parte desse mar de gente «vivendo à margem, de olhos fechados» (ibid.: 207) e empreende uma investigação em nome próprio, querendo, inicialmente, apenas certificar-se que os sonhos da sua paciente eram reais.

Depois, humoristicamente, Osvaldo auto designa-se de «Espião 007 ao serviço de Majestade nenhuma (...) já que se encontrava em frente do cais em missão secreta» (ibid.: 261) e deixa-se envolver pessoalmente na busca de uma verdade incómoda.

Encontramos outros episódios, que simbólica ou efetivamente, caracterizam esse silêncio espantoso, provocado pela morte e amplificado pelos meios de comunicação social: «Era verdade – Por esses dias, as imagens das pontes caídas e o silêncio abismal dos desaparecidos, ampliados pelos diretos consecutivos, perturbavam fortemente o desempenho de Ana Fausta» (ibid.: 334).

Perante a tragédia da queda das pontes em Castelo de Paiva, Ana Fausta é a voz da personagem coletiva, estupefacta face ao silenciamento dos eventuais culpados: «Porque não havia no país inteiro um homem ou uma mulher que dissesse, em tal falta fui eu? Não havia ninguém que surgisse a dizer isso mesmo, ou outra coisa parecida? – à falta, ela própria sentia vontade de dizer, *talvez eu*» (ibid.: 334).

Após a morte de Osvaldo, Maria Fausta permanece na galeria de personagens delineadas de acordo com a realidade, capazes de serem pilares anónimos, susceptíveis de, na sombra, sustermem a harmonia do mundo e das pessoas que os rodeiam. No seu silêncio de resistência, Maria Fausta assume o legado de Osvaldo e continua a combater a sombra do mal, se mais não for, apenas como personagem ativadora da reflexão sobre o quotidiano:

A sua figura pequena, morena, de cabelo liso pelos ombros, a sua franja cerrada, era a metáfora da resistência. Ela disse que não sabia. (...) Ana Fausta disse então que mesmo que desconfiasse de alguém, nunca lhes diria um nome. Que o acto de desconfiança pronunciado em voz alta era um acto profissional remunerado, que não lhe competia a si desconfiar fosse de quem fosse, que esse era o trabalho deles, dos inspetores, que por certo bastaria olharem com olhos de ver para os elementos de que dispunham, para descobrirem. Ela bem tinha ouvido alguém naquela sala dizer que escarafunchassem o lado, pois escarafunchassem onde quisessem, mas *ela* era precisamente o lado que não se deixava escarafunchar. (ibid.: 470-471)

Concluimos este tema de reflexão, constatando que este é um romance sobre a força do silêncio. A força que este poderá ter numa sociedade tão preenchida de sons, num tempo de modernidade em que o silêncio expõe um espaço de impenetrabilidade ou de revelação.

Um silêncio tentado pelo assassinio da personagem denunciadora, mas recuperado pela intervenção do narrador.

2.4. A fala como terapia

*Falamos para nos ouvirem, falamos para nos
ouvirmos, falamos até para simplesmente sermos.*

Isabel Leal

Combateremos a sombra caracteriza-se pela prevalência de diferentes concepções de silêncio mas este é também um romance sobre a importância da fala, como base terapêutica. Cabe-nos, então, perguntar qual o papel da fala num romance que expõe a força do silêncio.

De facto, poderemos alvitrar que a fala se apresenta como contraponto do silêncio, num jogo de forças em que a fala protagoniza o desvendar de silêncios que se querem coniventes e confortavelmente permanentes.

Quando Osvaldo Campos se propõe terminar o artigo há algum tempo prometido, «Quanto pesa a alma?», constata a impossibilidade de localizar a alma, pelo que esta estaria num lugar imaterial. Esta imaterialidade diluir-se-ia na presença de outra alma: «(...) a alma jamais existiria por si mesma, ela *só era* na relação que estabelecia com uma outra alma. Com a *outra...*» (Jorge, 2007: 26).

Na sequência da sua experiência profissional, Osvaldo, repassando a memória dos imensos pacientes ouvidos, conclui que «tudo pesa, desde que se pronuncie» (ibid.: 26). Como se a existência da realidade se pautasse pela verbalização da sua existência concreta, como se o peso desta se estendesse à dimensão do dizível.

A alma é, assim, a própria capacidade de falar, o próprio ato da fala: «a alma seria tão só um acto pronunciável e isso cada um pesaria o que pesasse a sua própria fala» (ibid.).

Ao longo da redação do seu artigo, Osvaldo apresenta, através da sua própria experiência de terapeuta, a sobrevalorização da fala, na linha das últimas pesquisas relativas à psicanálise, mas também num sentido mais profundo, numa dimensão filosófica em que a fala traz à luz o que verdadeiramente é inteligível, porque existente no plano das ideias. A

fala é o equivalente à sombra da alegoria da caverna de Platão. A fala, nas mãos profissionais do psicanalista, é o instrumento que revela as causas da inquietação ou dos distúrbios diagnosticados.

Encontramos frequentes referências, ao longo da obra, às metodologias de trabalho de Osvaldo Campos. A personagem sabia-se ser «muito mais um ouvido que escuta do que uma mão que escreve» (ibid.: 14).

No momento em que o leitor é colocado a par da perturbação de Lázaro Catembe, o psicanalista (a partir de um complexo processo narrativo, onde personagem e narrador se diluem, com o principal objetivo de classificar a forma como Osvaldo se torna um homem capaz de fazer uma revolta, ainda que individual) define que a sua função «[se] dirige ao fundo das suas causas para promover a rebelião contra elas. E isso era lento, era como refazer a vida imitando com lógica o seu processo natural, ilógico por definição» (ibid.: 20).

O General Gomes Ortiz é uma personagem que se encontra num processo de degradação psíquica, onde o imaginário se mistura com o real: «De súbito, uma peça-mestra soltava-se da engrenagem e começava a funcionar isolada, a rodar sozinha sobre si própria, imparável, até aniquilar a engrenagem. Conhecia casos e casos, a maior parte deles relacionados com o amor inabalável que uma pessoa pode dedicar ao país, uma forma louvável de superação e generosidade que de súbito se descontrola, fruto de uma fissura qualquer que a pessoa transporta consigo» (ibid.: 40). O General Ortiz é um exemplo de todos aqueles que não resistiram às pressões que lhes eram exigidas e que, por isso, recriaram o seu mundo interior numa fantástica irrealidade. Certo é que, como no caso de outras personagens, os fantasiosos mundos não deixam de trazer à superfície da contemporaneidade os contrastes, os conflitos e as contradições de tempos tão incógnitos como os vividos, mas vejamos o que nos diz o General Ortiz:

– «Acabei há bocado esta conferência. No mês que vem, vou pregá-la para Georgetown... Já lá estive?» Ainda em pé, o general exibiu um título que leu alto – *Uma Imperativa Estratégia para a Paz*. (...) A sua previsão era de que o embate entre o Norte rico e o Sul esfacelado, o Oriente fanático e o Ocidente de Nietzsche, com a bomba nuclear a dançar no meio, tornara-se inevitável. Esse choque fatal poderia até

estar marcado para aquele mesmo instante. (...) E durante a sessão inteira, o general (...) recitando palavras dum apocalipse pessoal de que retirava um prazer indizível – «*Tudo isto vai explodir, tudo isto vai estostrar...*». (...) De novo, durante cinquenta minutos, essa catástrofe tinha acontecido, ali, a partir do sofá de veludo (ibid.: 98).

De novo, a preocupação da análise dos tempos, através dos olhos daqueles que submergem na complexidade dos tempos modernos, revela-se nesta personagem insólita que antevê o fim do mundo, mas que também dá entrevistas e conferências, no sentido de prevenir e estimular a Paz:

Naturalmente que o General Ortiz, naquela tarde, já não passava por casa, ia dali directamente para a gravação de têvê em estúdio. (...) Tanto em Georgetown como no estúdio, o general iria defender a fala, o diálogo, porque ele era um general pacífico e, como tal, chegando ao estúdio ia vestir-se a rigor, o peito coberto de medalhas (ibid.).

Assim, fica o terapeuta como suporte de um frágil equilíbrio: «Osvaldo Campos tinha a ideia de que ele mesmo era o fio do arcobotante que sustentava aquele edifício, e parte da sua empena. Um laço de família os atava. Um laço apertado» (ibid.: 100).

No momento de rutura conjugal de Osvaldo, a fala surge também como o «clique» que coloca Maria Cristina perante uma necessidade de verbalização, classificada por Osvaldo como «terapia da fala»: - «Mas quando Maria Cristina o tinha visto pelas costas, deveria ter achado que poderia estar a desperdiçar a última oportunidade de fazer terapia pela fala» (ibid.: 56) - , desencadeando-se, depois, um longo discurso de frustração, raiva e vingança, por parte de Maria Cristina. Osvaldo ficou estupefacto, desorientado e incrédulo, perante a dimensão da transformação a que estava a assistir na sua vida familiar.

O método de intervenção da cura pela fala surge quando Freud, analisando e procurando um tratamento para a histeria, decide ouvir a doente histérica para ter acesso a conteúdos inconscientes através da fala. Este método esteve, pois, nos primórdios da psicanálise, passando a ser usado para o tratamento de doenças do foro do sistema nervoso.

Não cabe, neste trabalho, analisar o percurso dos estudos de Freud, Breuer e Charcot, nem de outros médicos que contribuíram para a definição do método em psicanálise. Sabe-se, no entanto, que a partir da paciente de Breuer, Anna O., cujo caso clínico foi publicado em

1895, na obra *Estudos sobre histeria*, a fala passou a ser a forma de transmitir as informações que iriam permitir ao psicanalista compreender as vivências e os traumas que estavam na origem dos sintomas da histeria. Num processo de autoanálise, audição, registo e avaliação dos discursos das pacientes, Freud foi introduzindo novos conceitos (afeto estrangulado, reminiscências, ab-reação, associação livre, inconsciente)⁴, que estão na base do método psicanalítico aplicado por Osvaldo Campos à sua «paciente magnífica» Maria London. Será com ela que a técnica de terapia pela fala se realizará em pleno, despoletando esse ímpeto de busca de justiça, essa urgência de denúncia, e expondo o que, convenientemente, prevalecia em silêncio.

Para Osvaldo, Maria London é o seu desafio e a sua realização: é precisamente a capacidade de verbalizar e relatar as suas experiências, a tendência para entrecruzar a fantasia e a realidade que deixam Osvaldo rendido ao complexo caso psíquico de Maria London. Conhecemos esta figura através de um discurso indireto livre, que reproduz as reflexões de Osvaldo sobre os seus pacientes:

Ela era a sua paciente magnífica, aquela que lhe proporcionava um mergulho profundo nos fundamentos dos seus actos de análise, e por isso esperava-a como uma recompensa. A fantasia que ela elaborava, em torno da penúria da sua ferida narcísica, resultava num drama em vários actos, assinalável em todos os sentidos. Gostava dela – Um temperamento sensível, um discurso versátil, notável. Ela absorvia o mundo como uma esponja e nele se multiplicava e diluía com a plasticidade dum fluido para reproduzi-lo com artifício. Para além da estima pessoal recíproca, Maria London proporcionava-lhe um campo clínico de grande alcance, e mais do que em relação a qualquer outro paciente, ele tomava notas para descrever o seu caso. (ibid.: 100)

Osvaldo levava a cabo a sua missão de manter as vozes acordadas através desta personagem dilemática.

⁴ Todo o percurso de análise dos pacientes e descobertas inerentes ao trabalho de Freud e Breuer se encontra relatado na obras *Estudos sobre histeria* (1893-1895), vol. II - <http://portugues.free-ebooks.net/ebook/Estudos-sobre-a-histeria/pdf/view>.

Na ação de Osvaldo está presente uma atitude técnica, que consiste em manter-se atento a toda a verbalização realizada pela paciente, sem valorizar os seus próprios pensamentos ou as suas próprias ilações sobre o que está a ouvir. Desta forma, aplica a si próprio o processo de associação livre, deixando de parte o seu pensamento consciente enquanto ouve a paciente. A personagem segue a indicação de Freud – deixada no texto *Recomendação aos médicos que exercem Psicanálise*, de 1912: «Ver-se-á que a regra de prestar igual reparo a tudo constitui a contrapartida necessária da exigência feita ao paciente, de que comunique tudo o que lhe ocorra, sem crítica ou selecção» (Freud, 1912: 126).

É a partir de Freud que a palavra passa a ter voz, a voz interior, frequentemente a voz do sofrimento vivido pelo paciente. Como Waleska Fochesatto afirma: «é que Freud dá outro lugar às palavras e vai além delas, buscando aquilo que é dito. As palavras falam de algo que o sujeito quer falar, também, daquilo que ele quer esconder. Assim, a escuta, em Psicanálise, não é qualquer escuta» (Fochesatto, 2011: 168).

Os contributos de Freud encontram-se no romance de Lídia Jorge, pois, tendo ele sido o primeiro especialista a dispor-se a interpretar os sonhos, no sentido de compreender o que o sujeito não conhece do seu inconsciente, a escritora também confere um papel fundamental aos sonhos na perceção dos dilemas e angústias da personagem Maria London.

Com Maria London, são os sonhos que, frequentemente, veiculam o que a angustia e o que a condiciona na vivência de uma vida equilibrada. A fala, e a audição da mesma, é assim, e aparentemente, o único meio de clarificar a irrealidade ou o subconsciente.

Na narrativa, é um narrador onisciente – como se de uma voz interior se tratasse – que se projeta, implicando o leitor num processo de revelação gradativa, que vai até à exposição final do crime organizado, em que Maria London se encontrava envolvida:

Queria continuar o desenvolvimento do sonho, e sentia dificuldade em encadear os factos. A princípio era apenas a imagem do *deck-promenade* que lhe surgia na mente, e até aí tudo lhe parecia claro. Depois, em simultâneo, precipitava-se a paisagem habitada, os diálogos e os sentimentos, para que nada se perdesse diante do professor, o que era um exercício difícil. Muitas vezes, quando procurava condensar, expandia, e

quando voltava atrás para repetir, perdia a imagem inicial que fazia mover a cena. Tencionava pois, dar tudo por tudo. Precisava que ele *ouvisse* a imagem que ela *via* dançar diante de si, precisava que ele acreditasse no que lhe dizia, não por crença mas por conhecimento. Impreterivelmente, necessariamente. (Jorge, 2007: 169)

Em psicanálise, fazer falar tem por objetivo vencer resistências, na medida em que a técnica da associação livre convida o analisado a falar de modo específico sobre as memórias mais recônditas ou fragmentárias. Segundo Luiz Augusto Celes, «Freud emprega o procedimento que chamará mais tarde *associação livre* – que significa, explicitamente, convidar o paciente a dizer o que lhe ocorre, abrindo mão do seu julgamento a respeito. O convite à associação livre constitui o modo específico de fazer falar, e a resistência será entendida como o que interrompe a fala em associação livre» (Celes, 2005: s/p). Encontramos, pois, o sintoma dessa resistência na constante recusa que Maria London tem em falar do seu passado: «Embora os apontamentos só constassem do dossier, devidamente datados, já a meio do mês de Fevereiro do ano seguinte, quando a paciente mostrava total indisponibilidade para se debruçar sobre o passado próximo ou remoto» (Jorge, 2007: 214).

São metódicas as análises do psicanalista de *Combateremos a sombra*, que ouve a sua paciente e procura compreender a origem da perturbação daquela «rapariga histriónica» (ibid.). Apesar de ela preferir falar no presente, evocar viagens, barcos, paisagens deslumbrantes e intermináveis, transformando «As viagens panorâmicas [...] na substância da sua fala» (Jorge, 2007: 215), Osvaldo foi associando esta fala, enquanto materialização do irreal, à relação de Maria London com a mãe, uma relação prematuramente interrompida e que parecia justificar «os recitativos impecáveis que produzia quando se deitava no divã, como se fosse uma atriz que tivesse decorado parcelas de poemas, inchados e degradados, ampliados pela introdução de detalhes fotográficos. Por vezes até duma racionalidade geométrica, funcionavam como a continuação do seu contacto com o seio materno interrompido. Uma amamentação cortada em tempo prematuro» (ibid.).

Mas toda a atuação metódica, estruturada e bem documentada de Osvaldo vem esbarrar na complexidade do discurso labiríntico de Maria London. Quando o terapeuta se apercebe

que ou está perante uma monumental mentira ou perante um caso sobre o qual tem ainda uma tremenda ignorância, coloca em causa todo o processo psicanalítico aplicado.

Os relatos de Maria London não resultam, afinal, de estados hipnóticos ou fantasiosos, são antes mentiras de uma impostora, determinada a divertir-se às custas de Osvaldo, como o comprova a seguinte citação:

Aliás, lendo agora as notas que havia tomado no último dia, aquelas em que o seu rumor operático havia sido extraordinário, verificava que tinha apontado – *Sábado 3, narrativa hipnótica, labilidade absoluta, construção de um mundo totalitário ameaçador, elevado desgaste emocional*. – Lia e relia e duvidava do que lia. Das duas uma, ou se tratava da frívola construção duma comediente que pagava consultas para se divertir, ou então, pelo contrário, ela tinha querido dizer-lhe – *Professor, o Alexandria não é um barco mental. Por favor, fique a saber desta impostura para sermos dois a partilhar este fardo. Não aguento a solidão da minha ciência, a sós...* (ibid.: 217)

Neste ponto, recorremos, uma vez mais, aos contributos das novas linhas de investigação psicanalista, que entendem o seu procedimento terapêutico como um exercício de formação, já que é uma terapêutica pedagógica, educativa, originalmente denominada por Freud de «pós-educação». Luiz Augusto Celes clarifica, objetivamente, este conceito da seguinte forma:

O sentido educativo inerente ao trabalho psicanálise lhe confere valor e vincula a psicanálise do individual ao social. A utilização do termo «educativo» por Freud certamente não foi vã ou aleatória. Se a educação, a primeira ação civilizatória, faz instruir os homens (cada um deles) para o convívio social (o que se pode resumir pela renúncia e pela sublimação pulsional), a psicanálise, vencendo resistências, pós-educa, não para uma oposição à civilização – pois não haveria assim realização educativa –, mas para a civilização, para um «re-conforto» com o mal-estar na civilização, com a renúncia pulsional e a sublimação. (Celes, 2005: s/p).

O terapeuta interroga-se e procura encontrar sentido para todo o intrincado novelo que o processo de Maria London representa, não perdendo de vista o seu objetivo terapêutico: «Osvaldo Campos pretendia que os seus pacientes regressassem ao local onde a raiz das

suas vidas se havia quebrado, ou imobilizado, ou fendido, ou dispersado, ou emigrado para outra região, sem indução da sua fala. Queria que chegassem aí livremente. Diante deles, ele desejava sobretudo verbalizar o jogo entre o presente e o futuro, esse outro destino criado pelo poder da vontade» (Jorge, 2007: 216).

Osvaldo prepara-se para confrontar Maria London com os relatos do seu complexo mundo, após longos dias sem sessões.

A questão que se coloca prende-se com os objetivos das duas personagens em confronto. Por um lado, Maria London não se sente compreendida, e declara que as estratégias terapêuticas de Osvaldo não são diferentes das restantes que ela já experimentara e que se revelam igualmente ineficazes: «O senhor afinal é exatamente igual aos outros, aqueles que em vez de colocarem duas lentes nos óculos para verem melhor o mundo, penduram diante de cada olho um testículo, que nem sequer é translúcido. É a partir daí que enxergam o comportamento dos indivíduos na família humana. Estou convencida de que eu não sinto nem mais nem menos do que muitos outros já sentiram. Mas eu julguei que o senhor era diferente. O senhor, afinal, é como todos eles...» (ibid.: 240). A personagem manifesta conhecer bem os procedimentos psicanalíticos e sente que «O professor não sabe ler o [s]eu mundo...» (ibid.: 242).

Por outro lado, Osvaldo entende que tudo o que Maria London tem revelado são histórias inventadas, espalhando pistas falsas que subvertem e inutilizam qualquer possibilidade de superação dos profundos dilemas emocionais da personagem: «Mas se esconde o que não é para esconder e mostra o que não quer mostrar, de propósito, então estamos perante um novelo monumental, uma cebola infinita, sem princípio nem fim. Capa sob capa, sob capa, sob capa, até ao último talo, para nada. Também eu estou cansado de andar à volta das suas voltas. Consigo, este método não serve para nada» (ibid.: 243).

Ao confrontar Maria London com as suas incongruências, Osvaldo manifesta-lhe a sua indisponibilidade de fazer aquele jogo de indistinção da fantasia e do real. O analista sabe que corre o risco de perder definitivamente a sua paciente, mas «achava que era o único meio que possuía para ir ao encontro do último reduto de Maria London» (ibid.: 244). E o repto derradeiro surte efeito: Maria London aceita revelar o trauma que a faz viver em sofrimento. O que torna esta personagem um modelo de indivíduo real, com todos os seus

planos, facetas e dimensões existenciais, é precisamente ela ter consciência da origem das suas dores, decidir verbalizá-las e perceber que, só mergulhando no interior dos seus medos e angústias, poderá suavizar uma existência singular, irremediavelmente condicionada pelo passado incorrigível, como podemos ver no seu discurso de desvendamento:

A dor que me ataca o peito e as costas e chega a sufocar-me, eu sei de onde proveio, e se eu não lhe revelasse as causas, consciente e claramente, o senhor nunca chegaria lá, fizesse as deduções que fizesse. Compreende? A cena de que falo tem uma natureza bem distinta dessa por que espera, e se a guardo é porque é minha, não a entrego a ninguém. Aliás, nunca a entreguei, nem entregarei. Trago-a dentro da minha cabeça. Ela é a origem de todos os meus males e todos os meus bens, e eu amo-a por isso, devo dizer-lhe... (ibid.: 245).

É no momento em que Maria London decide deliberadamente contar a origem do seu sofrimento que a fala se completa como terapia, pois a fala desvenda o desejo, movimentase entre o impossível e o ilimitado, percorrendo um caminho incerto em direção a uma unidade primordial perdida. É possível reconhecer, segundo Fochesatto, «um sujeito livre, dotado de razão. Porém, sua razão vacila no interior de si mesma. É de sua fala e de seus atos, não de sua consciência alienada, que pode surgir o horizonte da sua própria cura» (Fochesatto, 2011: 168).

Osvaldo recebe a informação que lhe permitirá compreender e continuar a desenvolver o seu trabalho terapêutico, mas recebe também a confirmação das subversivas e ilegais fontes de rendimento do arquiteto London.

Não só Maria London tinha regressado, trazendo consigo a cena crucial da sua vida, a cena da esfinge de rabo enrolado, aquela sem a qual não passariam adiante, e lha tinha dado como o lastro da memória, como também lhe entregara uma outra chave. A chave da relação que ela e o pai mantinham com os pacotes de luxo nos quais viajavam assiduamente. (Jorge, 2007: 255)

Como leitores, somos colocados perante um exemplo de ser humano – Osvaldo –, conscientes de que, se não nos revemos nele, ele é certamente um sujeito com que nos

podemos cruzar no quotidiano, sem, no entanto, conseguirmos discernir ou valorizar a substância mental de que ele é feito.

Relativamente a Maria London, trata-se de um ser inquieto, assoberbado pelo seu delírio, pelos seus traumas e pela sua mundividência atribulada e angustiante. Mais uma personagem que bem poderia ser uma qualquer pessoa com que nos cruzamos, de quem estranhamos o aspeto visual, a expressão estranha do olhar, mas sem conseguirmos imaginar a densidade emocional e vivencial que ela transporta.

Rossiana é também um exemplo de personalidade que se liberta pela fala, mas, neste caso, fora do contexto da doença e do formalismo da relação paciente/terapeuta. A personagem entra no mundo de Osvaldo em circunstâncias misteriosas e improváveis: no rodopio de acontecimentos que envolveram o terapeuta na noite de fim de ano, o encontro com esta figura feminina, inicialmente incógnita, foi mais um dos absurdos. Saberemos, posteriormente, que Rossiana conhece os seus próprios traumas e tem consciência que as suas opções vivenciais não são irrefletidas. Os encontros que se proporcionaram entre Rossiana e Osvaldo contribuíram, então, para a união de dois seres em trânsito numa confusa trama ilícita.

Rossiana, livre de preconceitos ou moralismos disfuncionais, num gesto de fuga para a frente, aceita o convite de Osvaldo de fazer uma viagem, já que a sua circunstância não poderia ser mais complexa.

É nesta estadia na casa da praia, com Osvaldo, que Rossiana relata o percurso da sua vida. A fala surge como forma de reavivar a «memória primitiva da sua vida» (ibid.: 282). O espaço, a praia e a casa, estabelece um ambiente de proximidade ou mesmo de intimidade, que permite a Rossiana quebrar a sua muralha e revelar as suas origens, infância e adolescência. Nesta situação, a fala é revelação e superação.

Rossiana representa outro pilar social anónimo: o ser que se desenvencilha e permanece sem fragmentações de personalidade. Como Osvaldo reconhece, a certo momento, «tudo quanto Rossiana contava era directo, unido em torno do tempo e do corpo, brutal e superado como a acção nos verdadeiros mitos» (ibid.: 293).

Poderemos, inclusive, considerar que o ato de fala surge, Em *Combateremos a sombra*, através de um outro processo simbólico, no sentido em que a máquina fotográfica de Rossiana é, também ela, uma forma de revelação ou de iluminação de vidas anónimas, como o podemos constatar no discurso de Rossiana, quando esta relata o assalto à sua casa: «A quem interessava uma coisa tão íntima, uma coisa ridícula que era deixar assomar um pedaço de trinfo de gente no local da sua refrega?» (ibid.: 298). Isabel Cristina Rodrigues explica que «o discurso verbal (...) encontra na lente da câmara fotográfica de Rossiana um poderoso equivalente funcional» (Rodrigues; 2009: s/p), uma vez que esta, a lente, «consegue trazer o que está no interior das coisas para fora das coisas» (Jorge, 2007: 294).

É pertinente notar que este romance de Lídia Jorge foi distinguido com o Prémio Charles Bisset 2008, atribuído pela Associação Francesa de Psiquiatria, reconhecendo que este pertence a um conjunto que, pela sua qualidade, «evoc[a] e aprofund[a] a problemática humana e que respeit[a] a verdade dessa problemática» (Público Cultura, 13 de março de 2009).

Partindo do exemplo dado por Osvaldo Campos, não terminaremos a nossa reflexão sem, antes, sentir que nos estão a lançar uma espécie de repto subtil: somos sugestionados a desenvolver a capacidade de denunciar pela fala. Apesar de ser frequentemente avisado e aconselhado ao silêncio, Osvaldo não desiste de procurar uma forma de fazer chegar à luz do dia o enorme icebergue que se esconde na dolorosa vivência de Maria London. Naqueles dias em que se conheceram, não desiste de expor as circunstâncias trágicas de clausura e perseguição vividas por Rossiana.

O leitor não termina a sua leitura tranquilo, pois fica numa inquietação que indicia a introspeção, a procura de sentidos em relação ao que o rodeia, partindo de si mesmo e da observação atenta do quotidiano. Então, com a perceção da realidade e com o seu saber, o leitor é convidado a refletir e mesmo a intervir no seu momento histórico.

2.5. As personagens como modelos e exemplos

...existem figuras que têm o charme de surgir de nada para falarem do mundo misterioso que plana fora da realidade, para de longe a iluminarem duma outra forma, e lhe darem o sentido de que carece como nos sonhos mas essas figuras afinal têm os pés mergulhados no real, foram batizados pela vida antes de terem nascido.

Lídia Jorge

Para melhor compreender o conceito de personagem, procedemos a uma retrospectiva histórica, que situa a preocupação sobre a conceção da personagem em Aristóteles, considerando que ele foi o primeiro escritor que procurou compreender a importância deste elemento narrativo na estrutura de uma obra literária. Desta forma, a personagem é apresentada como a imitação da pessoa humana, sem deixar de estar integrada na estruturação de um texto, obedecendo às regras de organização intrínsecas do texto. Beth Brait sintetiza a preocupação aristotélica da seguinte forma:

Na verdade, o que alguns críticos contemporâneos têm procurado demonstrar é que uma leitura mais aprofundada e menos marcada do conceito de arte, e, conseqüentemente, do conceito de mimesis contidos na Poética, revela o quanto Aristóteles estava preocupado não só com aquilo que é “imitado” ou “refletido” num poema, mas também com a própria maneira de ser do poema e com os meios utilizados pelo poeta para a elaboração de sua obra. Aristóteles aponta, entre outras coisas, para dois aspectos essenciais:

- a personagem como reflexo da pessoa humana;
- a personagem como construção, cuja existência obedece às leis particulares que regem o texto. (Brait, 1985: 30)

Horácio acrescenta um outro valor ao pressuposto aristotélico, a noção de que a personagem é imitação da pessoa humana, mas também modelo a seguir, modelo pedagógico que apresenta uma conduta moral idónea, suscetível de ser imitada. Sintetizemos, pela voz de Beth Brait, o conceito horaciano:

Apegado às relações existentes entre a arte e a ética, Horácio concebe a personagem não apenas como reprodução dos seres vivos, mas como modelos a serem imitados, identificando personagem-homem e virtude e advogando para esses seres o estatuto de moralidade humana que supõe imitação. Ao dar ênfase a esse aspecto moralizante, ainda que suas reflexões tenham chamado a atenção para o caráter de adequação e invenção dos seres fictícios, Horácio contribuiu decisivamente para uma tradição empenhada em conceber e avaliar a personagem a partir dos modelos humanos (ibid.: 36).

A personagem deveria ser a súpula das melhores qualidades do ser humano, para que pudesse ser modelo de um comportamento virtuoso a ser imitado.

Com a Revolução Francesa e a industrialização, transformações sociais, políticas e económicas vão ocorrer, pondo em causa os conceitos rígidos da arte e da literatura. A burguesia, mais endinheirada e mais disponível para a cultura e para o lazer, exige novos paradigmas. Surge uma nova atitude perante a realidade, que deve ser analisada a partir de dados concretos, factuais e comprováveis. O romance, influenciado pelas mudanças da época, passa a analisar as paixões, os fenómenos sociais, as correntes políticas e ideológicas.

No Romantismo, a personagem assume uma importância determinante na estrutura romanesca, pois ela é o reflexo da sociedade onde se insere. Nesta corrente literária, a personagem constrói-se a partir de caracteres humanos plenos de imperfeições e defeitos. O escritor procura dar ao leitor o que este deseja: ação, drama, heróis e finais felizes. Sem grande profundidade psicológica ou intelectual, a personagem romântica é elevada a herói ou é apresentada como carrasco. A personagem é principalmente uma entidade desejada pelo público letrado, porque este se identifica com ela e porque ela lhe permite sonhar para além do entediante dia a dia. Os leitores acediam aos romances através dos folhetins, que eram mais baratos e mais difundidos.

Outra qualidade de romances surgem a par destas publicações: os romances psicológicos, os romances de análise social ou política. Nestes casos, as personagens são o reflexo de profundas mudanças sociais e literárias: algumas são caricaturais, outras trágicas, outras ainda condicionadas pelos preceitos morais ou coletivos que impedem a vivência da sua liberdade. Não faltam modelos desta caracterização, na galeria de romances românticos portugueses: Carlos, de *Viagens na minha terra*, de Almeida Garrett, é o homem fatal, um bom coração que a sociedade transformou num cético; Teresa, de *Amor de perdição*, de Camilo Castelo Branco, é impedida de viver a felicidade, pelas regras intransigentes de uma sociedade preconceituosa e falseada que vive segundo a aparência dos valores morais; Simão, do mesmo romance, é formatado segundo um conjunto de valores que o arrastam para o degredo e a morte.

No Realismo/Naturalismo a personagem é apresentada como o produto da hereditariedade, do meio social e da educação. O escritor afasta-se da sua subjetividade e procura analisar a personagem objetivamente, observando a realidade exterior ao indivíduo, sem recurso à imaginação e ao sentimentalismo. Pela busca da verdade universal, as personagens são tipos sociais analisados e dissecados à luz das leis que regem a condição humana. Pierre Glaudes e Yves Reuter caracterizam a personagem realista/naturalista da seguinte forma:

Ces considérations proliférantes, qui composent l'arrière-plan idéologique de *La Comédie Humaine*, pourvoient les personnages de déterminations complexes qui motivent leurs actions tout en les rapportant à des causes générales. De telle sorte que leur conduite peut être interprétée termes de vérité – psychologique morale, sociale...- plutôt qu'en termes de cohérence narrative et de stratégie d'écriture visant à produire cet effet: utilisation des ressources du «discours intérieur» et du style indirect libre, multiplication des portraits e pauses explicatives... Ainsi le personnage gagne-t-il en «vie» et en «profondeur», tout en étant situé au sein des «espèces sociales». (Glaudes, Reuter, 1998: 11-12)

A partir do século XX, assistimos a uma profunda transformação dos conceitos de romance e de personagem. Com o desenvolvimento da comunicação social, nomeadamente da imprensa, da televisão e das telecomunicações, a projeção e reflexão sobre o real é feito com mais rapidez e de forma mais convincente.

A escrita narrativa sofre uma metamorfose, distancia-se das preocupações referenciais, e volta-se para si mesma. A personagem chega mesmo a ser considerada desnecessária ou a ser vista como um elemento menos relevante da narrativa, ao ponto de ser posta em causa a própria designação. Aguiar e Silva sistematiza esta situação da seguinte forma:

À designação e ao conceito de personagem subjaz um conteúdo psicológico-moral que explica a atitude suspeitosa ou hostil que alguns críticos contemporâneos têm adoptado a seu respeito, quer desvalorizando a relevância da personagem como elemento da narrativa, quer considerando as personagens, *dramatis personae*, apenas numa perspectiva funcional. (Aguiar e Silva, 1988: 687)

Nesta época, as estruturas narrativas passam a ser encaradas como componentes de um constructo autónomo, desaparecendo a necessidade de referencialidade face ao real, e o romance torna-se a proposta de uma outra realidade, que transcende a preocupação de representar o mundo, para propor outras vidas e outras vivências.

Libertas da tirania da representação do real, a personagem torna-se um ser autónomo, frequentemente sem caracterização referencial, integrada no universo autónomo e coerente que existe por si mesmo.

Pierre Glaudes e Yves Reuter referem-se a este tempo de evolução do romance como sendo uma época de reflexão sobre a matéria do texto, a atmosfera interna do romance, a importância da palavra e o universo específico que compõe cada obra literária:

Une nouvelle ère culturelle commence – celle de la littérature au sens moderne du terme -, marquée par l'interrogation sur les signes, le sentiment de leur arbitraire, l'exploration de leurs ressources propres et leur remotivation dans des œuvres qui sont à elles-mêmes leur propre fin. La plupart des récits qui apparaissent à compter de cette période ne font plus allégeance à l'opinion publique et ne se soucient plus de justifier, à la manière du réalisme, la conduite des personnages, en les référant à un système de vérités générales. Au contraire, ils assument pleinement leur arbitraire au nom de leur vérité particulière ou des droits de l'imagination. (Glaudes, Reuter, 1998:13)

Atualmente, o romance é entendido como uma realidade em si mesmo. A sua estrutura, a rede de relações que se estabelece entre as personagens, a ambiência social, política,

cultural ou referencial é una, distinta da época em que surge, autónoma, mas assente na realidade que a inspira. O escritor além de refletir sobre a realidade, recria uma realidade nova a partir do mundo em que vive. Com a sua memória, e com as suas vivências que o constituem, o escritor lança-se na procura de seres que podem ser reflexos de si próprio ou manifestações dos seus desejos.

Estes seres são as personagens entendidas como *persona*. Este conceito, de origem latina, significa originalmente máscara, figura, papel representado por um ator, indivíduo. Assim, o escritor pode ser a *persona* da sua própria obra ou as *personae* que gostaria de ser. A definição deste termo, segundo a teoria de Jung, ou seja, segundo uma perspetiva psicológica, é ainda mais curiosa, pois *persona* é «a personalidade que o indivíduo apresenta aos outros como real, mas que, na verdade, é uma variante às vezes muito diferente da verdadeira» (Houaiss, 2003: 2845).

Neste contexto, a personagem é um elemento fundamental do romance. Isabel Cañelles coloca esta questão de forma curiosa, apontando o escritor como princípio e fim da concretização da *persona*:

El escritor, tras hacer su primera búsqueda en el mundo y la segunda en los libros, emprende el camino de la creación, cuyo destino no es otro que él mismo. (...)

No quiero yo meterme en honduras filosóficas, pero sí recordar aquí esa indeterminación de la persona que la priva de buena parte de su realidad. Si dibujáramos un mapa de nosotros mismos, ¿acaso sabríamos donde poner las fronteras?

Uno de los síntomas de la falta de fronteras de la persona es la multiplicidad. Ser uno y muchos a la vez es nuestro eterno padecimiento. (Cañalles, 1999: 29 a 31)

Por outro lado, Vincent Jouve considera que a personagem, enquanto *persona*, é indissociável do contributo determinante do leitor, pois este vê a personagem como um modelo de vida:

C'est le mouvement naturel du lecteur de se laisser prendre au piège de l'illusion référentielle. L'effet de vie d'un personnage s'impose parfois avec tant de force que

certaines lecteurs en arrivent à inférer une existence autonome de l'être romanesque. (...) L'effet-personne est un des fondements de la lecture romanesque. (...) L'attrait de la lecture résiderait ainsi dans une expérience affective de l'autre. (Jouve, 1992: 108-109)

Através de uma observação atenta do mundo, Lídia Jorge procura uma resposta para as suas interrogações sobre a complexidade do mundo atual e dele recolhe os aspetos que, Cañelles apresenta como: «elementos que le servirán para su propósito, que en este caso no será contar historias, sino expresar una emoción en la que se encuentre a sí mismo» (Cañelles, 1999: 38).

Na literatura existencialista, a personagem representa um homem solitário, situado nas suas circunstâncias, entregue a si próprio, pois as suas ações refletem as suas escolhas de vida. Predomina um narrador participante que se interroga sobre a sua condição de homem numa existência sem crença. As personagens vão-se revelando na sua relação com as outras personagens, vão-se conhecendo pelo exercício de liberdade perante a liberdade das outras personagens, à semelhança do processo de autoconhecimento do homem no seu devir.

Em *Combateremos a sombra*, reconhecemos esta preocupação de representação do mundo, esta vontade de encontrar uma interpretação plausível para a pluralidade de seres, acontecimentos e vivências que configuram a múltipla existência humana.

A contemporaneidade da obra é incontornável, uma vez que, na construção das personagens, a autora tem em conta a perspetiva da singularidade de cada uma delas. Osvaldo Campos, pela sua formação académica e profissional, e as personagens que o rodeiam são seres marcados pela sua singularidade de carácter. São *personae* nas suas experiências de vida, mas também modelos socioculturais da sua época. Com os contributos da psicanálise freudiana, a personagem deixa de constituir um ser uno e transparente, assumindo as inseguranças, os anseios, as angústias e as incertezas de qualquer *persona* na transitoriedade da vida.

Glaudes e Reuter sintetizam este aspeto da seguinte forma:

La redéfinition du sujet par la psychanalyse a elle-même contribué à la réévaluation du statut du personnage. La diffusion des travaux de Freud a en effet entraîné une rupture

avec la conception humaniste de la personne. On sait comment la doctrine freudienne insiste sur le rôle des pulsions sexuelles dans la genèse de la personnalité, décrypte de langage décapant du rêve et met en lumière le rôle de l'inconscient dans le fonctionnement du psychisme humain. Clivé, décentré, jouet de ses chimères, le sujet a été dépossédé de la souveraineté de la conscience, ce qui a conduit à repenser ses rapports à la morale, à l'éducation et à la connaissance. Dans ce contexte, le personnage littéraire n'a pu conserver son unité, son individualité et sa transparence. (Gaudes, Reuter, 1998: 28)

No nosso ponto de vista, Osvaldo Campos, personagem contemporânea e central do romance *Combateremos a sombra* de Lídia Jorge, é personagem-*persona* desde que ele nos é apresentado até ao desfecho da sua existência. Ele surge na narrativa inesperadamente: a voz do narrador apresenta-se caracterizando o espaço e o tempo, descrevendo eventos que marcam o final de ano e de século, quando, no seu campo de visão surge Osvaldo, que observa a paisagem, mas o narrador estabelece um distanciamento inusitado, manifestado numa frase inesperada: «Osvaldo Campos não tinha assistido, era psicanalista, vivia envolvido com outras vidas. Mas não é por desconhecermos aquilo que nos diz respeito que deixamos de fazer parte do desconhecido» (Jorge, 2007: 12).

Nesta personagem reconhecemos as características enunciadas anteriormente. Com efeito, Osvaldo é a *persona* que possui em si uma multiplicidade de seres. Lídia Jorge coloca diversas dimensões existenciais no percurso desta personagem. Pelos olhos de Osvaldo, é permitido ao leitor perspetivar diferentes etapas e planos do mundo em que vivemos.

Como psicanalista, Osvaldo permite que o leitor tome consciência da galeria de pessoas que faz parte da sua existência: todos os seus pacientes têm traços semelhantes na doença, mas tão singulares e únicos nas suas personalidades. Estes, tendo em comum a rutura mental que os leva ao consultório do médico, são tão particulares nas suas personalidades como na função que desempenham na estrutura narrativa.

Se Osvaldo é «essa espécie de ouvido sempre atento às complexas falas dos outros» (Rodrigues, 2008: s/p), também é a partir das falas dos outros e na relação com as personagens que o rodeiam que se reconhece e se revela.

Exemplo disso é o relato que Osvaldo faz da sua chegada ao Grande Hotel do Guincho, na última noite do milénio. Ele é surpreendido pelas presenças inesperadas do filho Bruno Luís, que já não via há dois anos, e do Navarra, colega de profissão com quem se desentendera.

Esta última presença, e a visão de Cristina, sua esposa, de braço dado com Navarra, deixa-o especialmente inerte e estupefacto:

«E o professor contou depois, que tinha subido até ao salão como se fosse enviado e não pudesse parar a marcha de surpreendido que estava, e ele, que era um psicanalista, uma pessoa habituada a debruçar-se sobre os comportamentos e suas causas, por ciência, por profissão, por convicção de que existem saberes na arte de dizer e escutar que ajudam à compreensão do imbróglcio do ser, e da confusão dos seres em relação, estava sozinho». (Jorge, 2007: 46-47)

As palavras de Cristina são, também, reveladoras de uma dimensão do seu carácter, dimensão essa que nem Osvaldo conhecia, o que o deixou desorientado:

“O que queres tu fazer da tua vida? Queres remediar o que não tem remédio? Afinal és psicanalista ou prostituto de Deus?” – Isso tinha-lhe dito Navarra quando se haviam desentendido, anos atrás, e ainda o consultório da Avenida da República era comum. Passado esse tempo, o insulto havia passado da boca voluptuosa do Navarra para os lábios cor-de-rosa de Maria Cristina. E o professor tinha pensado – “Dormem os dois, e eu não sabia...” (ibid.: 48).

Desta forma, as personagens do romance em estudo adequam-se ao conceito de *persona*, na medida em que, a partir das suas multiplicidades, estabelecem uma rede de relações que as revelam e caracterizam, pois, tal como Bourneuf e Ouellet sintetizam: «a personagem de romance, levando as outras a revelar uma parte de si mesma até aí desconhecida, descobrirá a cada uma um aspecto do seu ser que só o contacto numa dada situação poderia pôr em relevo» (Bourneuf, Ouellet, 1976: 200).

Ainda segundo Bourneuf e Ouellet, outro elemento que torna a personagem um ente próximo dos seres humanos que representa, é o obstáculo. Na obra *Universo do romance*, e retomando a ideia de Saint-Exupéry, os dois críticos afirmam o seguinte: « “O homem

descobre-se quando se mede com o obstáculo” (...) [e] os obstáculos permitem à personagem esculpir-se a si própria, manifestar as suas qualidades de homem activo» (Bourneuf, Ouellet, 1976: 202)

Premonitoriamente, o narrador já havia indiciado a relevância do obstáculo, quando descreve o abandono em que Osvaldo deixara Elísio Passos: «Lá ficara, meio aparvalhado, a olhar para a traseira do carro, o homem afogado em histórias, com o braço levantado no ar. Mas logo havia desaparecido do espelho retrovisor. O jornalista tinha deixado de ser uma pessoa, passara a ser a silhueta duma essência. A essência dum obstáculo» (Jorge, 2007: 44).

De Philippe Hamon recebemos também a concepção da personagem como signo, uma vez que esta não é exclusivamente uma noção literária, não é apenas uma noção antropomórfica e não está somente ligada a um sistema semiótico. Além disso, a personagem é tanto uma construção do texto como uma reconstrução do leitor, pois a personagem provoca repercussões, recria-se no processo de leitura.

Neste sentido, Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, no *Dicionário da narratologia*, e citando Hamon, sistematizam:

(...) observa-se presentemente, por parte da Narratologia, uma recuperação do conceito de personagem, em certa medida subalternizada pelo Estruturalismo; essa recuperação obriga a equacionar a personagem nos termos de renovação teórica e metodológica que estas palavras traduzem: "Manifestada sob a espécie de um conjunto descontínuo de marcas, a personagem é uma unidade difusa de significação, construída progressivamente pela narrativa [...] Uma personagem é, pois, o suporte de redundâncias e das transformações semânticas da narrativa, é constituída pela soma das informações facultadas sobre o que ela é e sobre o que ela faz" (Hamon, 1983:20). Aponta-se assim para uma concepção da personagem como signo, ao mesmo tempo que se sublinha implicitamente o teor dinâmico que de um ponto de vista modal preside à narrativa. (Reis; Lopes, 1991: 307)

Também segundo Philippe Hamon, existem três tipos de personagens, dos quais destacamos dois: a personagem referencial, cujas características são as que se enunciam a seguir,

(...) personnages historiques (...), mythologiques (...), allégoriques (...), ou sociaux (...). Tous renvoient à un sens plein e fixe, immobilisé par une culture, à des rôles, des programmes, et des emplois stéréotypés, et leur lisibilité dépend directement du degré de participation du lecteur à cette culture (ils doivent être appris et reconnus). Intégrés à un énoncé, ils serviront essentiellement “d’ancrage” référentiel en renvoyant au grand Texte de l’idéologie, des clichés, ou de la culture; ils assureront donc ce que R. Barthes appelle ailleurs un “effet de réel” et, très souvent, participeront à la désignation automatique du héros. (Hamon, 1977: 122)

Apesar de não considerarmos a personagem principal, Osvaldo, e as secundárias, Maria London, Rossiana e Ana Fausta, como heróis, reconhecemos que poderão ser referenciais porque são reconhecidas pelo leitor através do código cultural onde se inserem. A compreensão do papel destas personagens depende, efetivamente, da projeção que o leitor faz sobre o que lê e, até, da forma como este se identifica com a personagem.

Não sendo a obra em estudo um texto com cariz ideológico, ela projeta a realidade para que possamos concluir sobre quais os valores que a modelam. É importante interpretarmos os sinais e sobre eles deduzir mensagens, comportamentos, atitudes de ação que poderão configurar uma nova proposta social. Concluimos que as personagens que povoam o texto são referenciais: é através delas que o leitor se revê e que se questiona.

Maria London é a personagem que constitui o modelo referencial da paciente complexa, com um intrincado problema mental oriundo de vivências infantis traumáticas e de uma adolescência e juventude dilemáticas, centradas entre a vontade do pai e a consciência da ilegalidade das viagens empreendidas.

Rossiana, inicialmente vítima de uma prisão involuntária, torna-se uma referência para os inocentes apanhados nas redes ilegais de transporte de drogas:

«Não, não era para denunciar. Era só para guardar imagens. Ridículo, não é verdade? – Mas a verdadeira dimensão da engrenagem, eu só a avaliei horas depois. Não fazia a menor ideia de que a cadeia estivesse tão bem montada. Alguém estava à minha espera, à saída. Alguém com quem eu nunca antes me tinha cruzado...». (Jorge, 2007: 302)

Rossiana também é uma referência para os que persistem na busca do inefável, do belo e da arte, que pode permanecer imutável na objetiva da sua máquina fotográfica. O seu projeto «TUDO O QUE VOA» pode ser interpretado como uma sugestão de ação, pois, pela arte, é possível propor uma alternativa de ação:

TUDO O QUE VOA foi difícil, mas foi bom. Andámos à pancada e estivemos em risco de não expor coisa nenhuma. (...) Mas ficaram os gatos com guizo a olharem para pássaros sobre telhados de zinco. Ficaram duas pernas de miúdo sujas de lama, puxando um carrinho. Ficaram dois ovos a cavalo num bife posados sobre metade dum prato. Ficaram duas raparigas a comporem a gravata do pai tetraplégico. (...) TUDO O QUE VOA foi visitado primeiro por solidários, depois por curiosos, e finalmente por uns artistas que divulgaram a exposição, puseram-nos na televisão e levaram o nosso grupo a Madrid. Alguns de entre nós nunca tinham saído dos limites do bairro. Nunca tinham visto na vida um avião pousado. Para eles a Terra não era redonda, era um monte com casas espalhadas por cima, de onde se avistava Lisboa... (ibid, 288-289).

Ana Fausta é talvez a personagem mais referencial. Sendo secretária de Osvaldo Campos, é metódica, organizada e discreta, e configura-se como o pilar que sustenta, por antítese, a vida de Osvaldo, que é desorganizada e imprevisível. Por isso, assim reagiu quando se percebeu que o consultório se tinha transformado na habitação de Osvaldo: «Mas ele pedira-lhe que não se intrometesse naquele assunto. Ana Fausta voltara para o seu lugar, muda, como se lá não tivesse entrado. A funcionária era o seu braço direito. Em certos momentos, Ana Fausta era o silêncio da sua fala, e também acontecia o contrário» (ibid: 104).

Ana Fausta assume-se como confidente de Osvaldo, no desenrolar do processo de denúncia dos vinte e um nomes constantes da lista de Maria London:

“Também é verdade. Não sabe, não pode nem deve saber. Aliás, só você sabe, Ana Fausta, como me meti neste sarilho até aos ombros. Não estou arrependido. Uns nascem para assistir a acontecimentos, outros nascem para desencadeá-los, ou pelo menos para se excitarem diante deles. Não há nada a fazer, é qualquer coisa semelhante a um temperamento. Uma coisa somática...” (ibid: 415)

Finalmente, é uma personagem que, pelo seu carácter modelado, é capaz de repensar os seus juízos de valor e reconhecer a coragem e determinação de Maria London, sobre quem, antes, tinha uma opinião pouco abonatória:

Havia uma paciente, uma mulher, que tinha tido a coragem. Transferindo *ela* para *ela*, era forçoso admirar a pessoa que vinha entregar listas daquela natureza ao professor. Tinha imaginado que o informador fosse um daqueles estudantes universitários cujos nomes ela escrevia a lápis, filhos bem sabia ela lá de quem. Mas não, era aquela rapariga que ela achava extravagante, aquela rapariga que usava cães ao colo como se fossem filhos, que tinha tido a coragem. O herói da aventura de Osvaldo Campos da qual ela partilhava, era uma outra criatura e tinha-se transfigurado. (ibid: 414)

Philippe Hamon aborda, ainda, uma outra categoria, a das «personnages-embrayeurs», e nós reconhecemos que podemos enquadrar uma das personagens em análise nessa mesma categoria. Mas vejamos, antes, a explicação de Philippe Hamon:

Une catégorie de *personnages-embrayeurs*. Ils sont les marques de la présence en texte de l’auteur, du lecteur, ou de leurs délégués : personnages « porte-parole », chœurs de tragédies antiques, interlocuteurs socratiques, personnages d’*Impromptus*, conteurs et auteurs intervenants. Watson à côté de Sherlock Holmes, personnages de peintres, d’écrivains, de narrateurs, de bavards, d’artistes, etc. (Hamon, 1977: 123)

Nesta categoria pensamos, então, poder integrar um dos narradores da obra: Marisa Otaviano. Como narrador participante e como personagem, esta é a porta-voz de uma investigação sem termo. Como jornalista, cabe-lhe trazer à luz do dia o que está oculto, o indizível de um caso classificado: «A simplicidade a cair sobre o caso de Osvaldo» (Jorge, 2007: 469).

Marisa Otaviano só se revela materialmente na obra quando se encontra com Osvaldo para coligir os factos que Osvaldo pretende denunciar: «Osvaldo ouvia dizer do outro lado de lá – “OK, amanhã, no *Jacarandá*, vai estar consigo Marisa Octaviano, a especialista da área, a nossa *passionária*. De facto, essa matéria é fogo...”» (ibid.: 407).

Mas este narrador participante já se fazia anunciar, desde cedo, na diegese, pois o leitor rapidamente se apercebe que a ação contada já havia decorrido de alguma forma, ainda

longe de imaginar que lhe seria revelado, plano após plano, o caso de um assassinio silenciador.

Prova disso são as frequentíssimas expressões que antecedem a narração dos acontecimentos e que são legitimadoras da presença desta personagem: «Admito então que tudo se tenha passado do seguinte modo – ...» (ibid.: 19); «Os dias que se seguiram iriam ser difíceis de reconstruir. (...) Pelo menos foi isso que ela contou, no Verão seguinte» (ibid.: 81). Marisa Otaviano torna-se, assim, o elemento de conexão, que só tem sentido na relação com outros elementos do discurso, não remetendo para nenhum signo exterior.

Classificar as personagens do romance de Lídia Jorge segundo as categorias tradicionalmente conhecidas (personagem modelada, plana, tipo ou coletiva), faz pouco sentido, atendendo à complexidade da construção das mesmas. As personagens a que demos mais relevância são definitivamente modeladas. Todas elas representam a complexidade humana, sofrem e evoluem com o desenrolar dos acontecimentos, apresentam densidade psicológica ao confrontarem-se com as circunstâncias onde se movem.

O plano central é, essencialmente, o espaço físico e social onde se movem as personagens, o que as conforma, o que as condiciona, o que as transfigura ou as move, no sentido do devir existencial.

O verdadeiro protagonista é a cidade de Lisboa, como microcosmos de um Portugal desencantado, «um país com as pontes em queda e as gentes desmoronando de esperança com elas, o país da desonra e do embuste, da impunidade e do silêncio» (Rodrigues, 2008: s/p). O país é o ponto de partida e o ponto de chegada do caminho percorrido pelas personagens do romance.

As personagens são entes fictícios, verosímeis e reflexos dos portugueses. Os que se arrastam na superficialidade dos meios de comunicação, os que se eclipsam mentalmente e se debatem com as incongruências de uma sociedade que os ignora, os que resistem, denunciam e se negam a baixar os braços perante a sombra silenciosa que teima em pousar.

CONCLUSÃO

No momento de conclusão do nosso estudo, constatamos que muito fica por referir e analisar em torno das tão diversas temáticas que a obra de Lídia Jorge, *Combateremos a sombra*, nos suscita.

Foi nossa preocupação desenhar uma linha de continuidade entre as correntes estético-literárias e as influências sociais e históricas que permitissem contextualizar a obra analisada no tempo em que vivemos.

Neste sentido, consideramos que o Existencialismo ultrapassa, atualmente, as questões filosóficas, onde se estruturou. O Existencialismo é agora uma atitude, uma vivência interiorizada nos comportamentos e decisões das personagens que povoam o romance contemporâneo. Personagens cientes do seu devir e da sua transitoriedade, agem em função de uma missão, procuram intervir no seu tempo como modelos e apresentam-se como seres ficcionais a partir dos quais os seres reais se reveem e com os quais se identificam.

A partir de um breve resumo sobre a evolução do romance até aos nossos dias, destacámos os acontecimentos históricos e as correntes literárias que mais contribuíram para a definição do que é, hoje, o romance contemporâneo. Realçámos o que consideramos ser o contributo decisivo do Nouveau Roman que, apesar de polémico e diverso, deixou marcas de desintegração nos cânones de elaboração de um romance.

A atual produção romanesca assimilou essas marcas: os escritores perderam o sentimento de pertença a qualquer grupo e passaram a afirmar-se como escritores individuais pela sua originalidade e criatividade no tratamento das regras estético-literárias. Os temas de reflexão tornaram-se reflexo da múltipla existência humana.

Procurámos demonstrar que este é um romance relevante e singular pelo olhar perplexo lançado aos tempos atuais, tão estranhos e tão surpreendentes. Sobre uma aparente normalidade do funcionamento social, o grupo humano que povoa o romance é um estrato de indivíduos a braços com as suas demências, as suas fragmentações emocionais e as suas carências pessoais. A partir destas vidas inquietas e atribuladas, projetam-se conflitos relacionais, classes privilegiadas, espaços do submundo da criminalidade, do suborno e da

usurpação que traduzem a estranha opacidade que rodeia e persiste numa sociedade globalizada e alienada num excesso de informação.

Toda esta mundividência é-nos dada pelos olhos dos narradores. Dizemos narradores porque compreendemos a presença de um narrador onisciente, não confiável, que se sobrepõe à intriga e assume o papel de organizador dos acontecimentos que narra. O outro narrador, personagem secundária na voz de Marisa Otaviano, jornalista que se encarregou de investigar o assassinato de Osvaldo Campos, é a voz integrada na narrativa. Através dos testemunhos que recolhe, das diligências levadas a cabo para dar sentido a um dossiê complexo e difícil de decifrar, esta narradora deixa ao leitor a tarefa de refletir sobre os dados e coloca-o no centro do processo de deslindamento da misteriosa e trágica morte.

Neste sentido, o narratário assume-se como mais um elemento central da obra, pois para ele fica a última ação relevante e subtil: agir no seu tempo para além daquela experiência literária.

Foi, contudo no tema do silêncio que encontrámos espaço de reflexão. Constatámos que esta é uma obra de silêncios: o da voz silenciada, o da natureza tumultuosa, o da dor oprimida, o da sociedade alienada, o silêncio imposto pelo status quo de uma classe social dominante pelo poder económico e pelo controlo institucional. Esta é uma temática que ainda nos oferece muitas linhas de análise que apenas afluíram neste singelo trabalho.

Em oposição ao silêncio e silenciamento identificada na diegese, destacámos a importância da fala, como processo de resolução terapêutica e como veículo de libertação das vivências opressivas a que a vida nos sujeita. Nesta dialética entendemos a verosimilhança do romance e o seu estatuto de contemporaneidade. A forma verbal conjugada no futuro do título “combateremos” é entendida por nós, como o apelo ao leitor para que este faça o que Osvaldo não pode realizar.

Finalmente, fica um último e profundo desejo que este trabalho desencadeie em quem o leia a urgência de conhecimento desta e de outras obras literárias contemporâneas. Numa época tão dispersa, barulhenta e anárquica, a leitura e a reflexão são efetivamente uma outra forma de descermos até ao mais profundo do nosso ser para emergirmos em ação e luz, como Miguel Torga sugere no seu belíssimo poema *Descida aos infernos* «Desço aos

infernus, a descer em mim./ (...) / Agora/ É o repetido/ Aceno/ Do próprio abismo/ Que me seduz./ É ele, embriaguez nocturna da vontade,/ Que me obriga a sair da claridade/ E a caminhar sem luz.» (Torga; 2014, 188).

BIBLIOGRAFIA

-
- ALEKSANDROWICZ, Ana Maria C.; MINAYO, Maria Cecília de Souza. «Humanismo, liberdade e necessidade: compreensão dos hiatos cognitivos entre ciências da natureza e ética». *Ciência e saúde coletiva*. Setembro 2005, vol. 10, nº 3, 513-526.
- ALMEIDA, Jorge Miranda (2007). «Existência e Arte», *Revista Eletrônica do Grupo PET - Ciências Humanas, Estética e Artes* da Universidade Federal de São João Del-Rei - Ano III - Número III – janeiro a dezembro.
- ANGELINI, Paulo Ricardo Kralik (2008). *Capelas imperfeitas: o narrador na construção da literatura portuguesa do século XXI*, Porto Alegre: U.F.R.S.
- ARNAUT, Ana Paula. (2010). *Post-Modernismo: «O futuro do passado no romance português contemporâneo»*. *Via atlântica*, nº 17, junho, Coimbra. 129-140
- BAKAJ, Branca (2000). *O Visual e o Social No Romance De Lídia Jorge*. Brasília: Thesaurus Editora.
- BARTHES, R.; KAYSER, W; BOOTH, W. C.; HAMON, Ph. (1977). *Poétique du récit*. Paris: Éditions du Seuil.
- BARTHES, Roland. (1989) *O grau zero da escrita*. Lisboa: Edições 70
- BARTHES, Roland. 1972. «L'écriture et le silence», in *Le degré zero de l'écriture. Suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris Seuil, 1972.
- BERTOLUCCI, Cely (1997). «Resenha sobre Eni Pulcinelli, As formas de silêncio – o movimento dos sentidos». *Cadernos de Linguagem e Sociedade*.
- BLOOM, Harold (2000). *Shakespeare: a invenção do humano*. Tradução de José Robert O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva.
- BOOTH, Wayne (1980). *Retórica da Ficção*. Lisboa: Arcádia.
- BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal (1976). *O Universo Do Romance*. 1ª edição. Coimbra: Almedina.

- BRAIT, Beth. 1985. *A personagem*. São Paulo: Ática.
- CAMÕES, Luís Vaz (1985). *Os Lusíadas*. Lisboa: Porto Editora.
- CAMUS, Albert (1942). *Le mythe de sisyphé. Essai sur l'absurde*. Paris: Les Éditions Gallimard.
- CAÑELLES, Isabel. 1999. *La construcción del personaje literario, un camino de ida e vuelta*. Madrid: Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja.
- CELES, Luiz Augusto (2005). «*Psicanálise é trabalho de fazer falar e fazer ouvir*». *Psyche*, v. 9, n.º 16, São Paulo, dezembro.
- CIDADE, Hernani (1984). *Luís de Camões – O lírico*. Lisboa: Editorial Presença.
- CORDEIRO, Cristina Robalo (1997). «Os limites do romanesco sobre o romance». *Colóquio Letras*. N.º 143-144, janeiro-junho.
- CUNHA, Tito Cardoso e (2001) *O silêncio na comunicação*. Universidade Nova de Lisboa. (s/n).
- ESTRELA, Edite; SOARES, Maria Almira; LEITÃO, Maria José. 2009. “Saber Escrever Uma Tese e Outros Textos.”
- ETCHEVERRY, Auguste (1975). *O conflito actual dos humanismos*, Porto: Livraria Tavares Martins.
- EWALD, Ariane (2008). «Fenomenologia e Existencialismo: articulando nexos, costurando sentidos». *Estudos e pesquisas em Psicologia*, UERJ, ano 8, n.º 2, 1º semestre, Rio de Janeiro. 149-165.
- FARIA, Ângela Beatriz de Carvalho (2009). «”E no entanto, a vida não se passou bem assim” Enigmas existenciais e narrativas em “Combateremos a sombra”, de Lídia Jorge». *Navegações*. Vol. 2, n.º 2, 125-128, jul/dez.
- FERREIRA, Ana Paula (org.) (2009). *Para Um Leitor Ignorado Ensaaios Sobre Ficção De Lídia Jorge*. 1ª Edição. Lisboa.
- FERREIRA, Vergílio (1977). *Conta-corrente*. Lisboa: Bertrand.
- FERREIRA, Vergílio (1992). *Pensar*. Lisboa: Bertrand Editora

- FERREIRA, Vergílio (2013). *O Existencialismo é Um Humanismo*. 1ª edição. Lisboa: Quetzal Editora.
- FOUCHESATTO, Waleska Pessato Fatenzena (2011). «A cura pela fala, The talking cure». *Estudos de Psicanálise*, Belo Horizonte-MG, nº. 36, 165-172. Dezembro.
- FREUD, Sigmund (2006). «Recomendações aos médicos que exercem a Psicanálise». *Obras psicológicas completas de*, vol. XII. Imago.
- FUENTES, Carlos (2007). *Geografia Do Romance*. Ed. Rocco.
- GALEFFI, Dante Augusto (2000). «O que é isto – A fenomenologia de Husserl?» *Ideação*, Feira de Santana, n.º 5, 13-36, jan./jun.
- GIL, José. (2004). *Portugal, hoje: o medo de existir*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- GLAUDES, Pierre e REUTER, Yves. 1998. *Le personnage*. Paris: Presses Universitaires de France.
- GOULART, Rosa Maria (2004). «A(s) história(s) que Almeida Faria contou». *Atas do Colóquio Internacional de Literatura e História*, Porto, Vol. I, 279-285.
- GUTIERREZ, Maurício (2008). «O Silêncio de Rimbaud». *Revista Garrafa*, Brasil, nº 17, maio-agosto.
- HOUAISS, António; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello (2007). *Dicionário Houaiss*. Tomo VI, Lisboa: Circulo de leitores.
- JORGE, Lúcia (1996). «O romance como crónica do tempo». *Atas do colóquio comemorativo do quinquentenário do leitorado de português na Universidade de Zurique*, 20 a 22 de junho de 1996.
- JORGE, Lúcia (2007). *Combateremos a Sombra*. 1ª edição. Lisboa: Edições D. Quixote.
- JORGE, Lúcia (2008). *Présente son dernier livre publié en France, Nous combattons l'ombre*. – Vídeo. no YOUTUBE <http://www.youtube.com/watch?v=gGuTLEoKjiM>

- JORGE, Lídia (2013). *Video RTP “Bairro Alto – Episódio 20”* <http://www.rtp.pt/play/p1075/e121976/bairroalto>
 - JOUVE, Vincent. 1992. *L’effet-personnage dans ce roman*. Paris: Presses Universitaires de France.
 - LE BRETON, David (1997). *Do silêncio*. Instituto Piaget. Lisboa.
 - LISBOA, Eugénio (1986). *Poesia portuguesa: do “Orfeu” ao Neo-realismo*. Lisboa. Biblioteca breve, vol. 55. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
 - LOTTERMANN, Silvana Schramm (2009). «A presença do narrador no texto literário». *Signos*, ano 30, n.º 1, 21-32.
 - LOURENÇO, Eduardo (2003). *Tempo e Poesia*. Ed. Guilherme Valente. 1ª edição. Lisboa: Gradiva Editora.
 - LOURENÇO, Eduardo (2007). *O Esplendor Do Caos*. Ed. Guilherme Valente. 5ª edição. Lisboa: Gradiva Editora.
 - LOURENÇO, Eduardo (2010). *O Labirinto Da Saudade*. Gradiva.
 - MARQUES, Carlos Vaz (2010). Lídia Jorge, «Vendo a Alma Por Um Livro». In *Ler, Livros & Leitores*, Maio.
 - MARQUES, Carlos Vaz, (2004). «Lídia Jorge Regresso Ao Conto». In *Ler, Livros & Leitores*, n.º. 64.
 - MATTOSO, José (1993). *História de Portugal*. Vol. II, Lisboa: Circulo de leitores.
 - MEDEIROS, Paulo de (2012). «Literatura, memória, resistência (Breves apontamentos em tempo de crises)». *Navegações*, Vol. 5 n.º 2, pág. 218-227, jul./dez.
 - MELO, Sílvia Rosa Resende Valente (2009). *L’espace du silence et de l’inexprimable dans l’écriture romanesque de Jules Superville*, Universidade de Aveiro.
 - MOUNIER, Emmanuel (1953). *Marx, Camus, Sartre Bernanos*. Paris: Éditions du Seuil.
-

- NOELLE-NEUMANN, Elisabeth (1993). *The Spiral of Silence: Public Opinion-Our Social Skin*, 2nd ed., University of Chicago Press, Chicago.
- OLIVEIRA, Anabela Dinis Branco de (1997). «Nouveau roman em Portugal – Máscaras Políticas de uma recepção literária» in *Revista de Letras*, Anais da UTAD, nº 2.
- OLIVEIRA, Carlos Boes de. (2013). *Calando para resistir: um estudo do silêncio em Raymond Carver*. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul. 275-289.
- OLIVEIRA, Marcelo G. (2011). «A morte vestida de Cerruti, óculos Ray Ban – Alucinações pós-modernas e o desvelamento do real em “Combateremos a sombra”, de Lídia Jorge». *Scripta*, Belo Horizonte, Vol. 15, n.º 29, 227-234, 2º semestre.
- ORLANDI, Eni P. (2007). *As formas do silêncio: No movimento dos sentidos*. Campinas, Ed. UNICAMP.
- PASSAES, Manoel Fernando (2007). *“Aparição” de Vergílio Ferreira, para além do existencialismo, o humanismo integral*. Universidade de São Paulo.
- PAZ, Olegário; MONIZ, António (1997). *Dicionário Breve De Termos Literários*. 1ª edição. Lisboa: Editorial Presença.
- PESSOA, Fernando (1995). *Poesias* (Nota explicativa de João Gaspar Simões e Luiz de Montalvor.) Lisboa: Ática, 15ª ed.
- RAVETTI, Graciela (2009). «Retórica performática: a catacrese do narrador no romance contemporâneo». *Cadernos de letras da UFF – dossiê: Diálogos Interamericanos*, n.º 38, 71-87.
- REAL, Miguel (2012). *O Romance Português Contemporâneo 1950-2010*. 1ª edição. Alfragide: Editorial Caminho.
- REIS, Carlos (1981). *Técnicas De Análise Textual*. Coimbra: Almedina. 3ª edição.
- REIS, Carlos (1984). *Estatuto e Perspetivas Do Narrador Em Eça De Queiroz*. Coimbra: Almedina. 3ª edição.

- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. (1991). *Dicionário De Narratologia*. 3ª edição. Coimbra: Almedina.
- RENAUD, Michel (2006) «Técnica e humanismo». *Revista portuguesa de Filosofia*. Tomo 62, Fasc. 1: *Ética – Bioética – Sociedade Aspectos do debate moral em contexto de relativismo e utilitarismo*, 207 – 214
- RIBEIRO, Nazareth (2009). *Psicoterapia existencial – um processo para novas escolhas*. Brasília: Thesaurus Editora.
- RICCIARDI, Giovanni (1971). *A sociologia da literatura*. Lisboa. Publicações Europa-América.
- ROBBE-GRILLET, Alin (1969). *Por um novo romance*, São Paulo: Editora Documentos.
- RODRIGUES, Isabel Cristina (2006). *A palavra submersa. Silêncio e Produção de sentido em Virgílio Ferreira*, Universidade de Aveiro.
- RODRIGUES, Isabel Cristina (2008). «Lídia Jorge – Combateremos a sombra», *Recensões críticas. Colóquio Letras*.
- SANTOS, José Rodrigues dos (1992). *O que é a comunicação?*, Lisboa: Difusão cultural.
- SANTOS, Lúcia Grossi dos (2002). «A experiência surrealista da linguagem: Breton e a psicanálise». *Ágora*, vol. 5, nº 2 Rio de Janeiro July./dec.
- SARAMAGO, José (1999). *Ensaio sobre a cegueira*. Lisboa: Caminho
- SARTRE, Jean-Paul (1943). *L'être et le néant*. Paris: Gallimard.
- SARTRE, Jean-Paul (1948). *Situations, Vol. II*. Paris: Gallimard. 19ª ed.
- SILVA, Aguiar (1988). *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina.
- STRATHERN, Paul (1998). *Jean-Paul Sartre Em 90 Minutos*. s. ed. Mem Martins: Editorial Inquérito.
- STROPARO, Sandra (2013). «O caminho do silêncio: Mallarmé e Blanchot». *Letras Hoje*, Porto Alegre, Vol. 48, nº 2. 191-198.

- TEIXEIRA, José Carvalho (2006). «Introdução à psicoterapia existencial». *Análise Psicológica*, 3 (XXIV), 289-309.
- TORGA, Miguel (2010). *Diário Vols 1 a 4*. Alfragide: Publicações D. Quixote.
- TORGA, Miguel (2014). *Antologia Poética*. Alfragide: Publicações D. Quixote, 7^a edição.
- TORRES, Alexandre Pinheiro (1983). *O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase*. Biblioteca breve, vol. 10. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.